Archiv für Musikforschung

Herausgegeben mit Unterstützung des Staatlichen Instituts
für deutsche Musikforschung von der Deutschen Gesellschaft
für Musikwissenschaft

Dritter Jahrgang 1938

Geleitet von Rudolf Steglich
in Verbindung mit Heinrich Besseler, Max Schneider
und Georg Schünemann



DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Inhalt

Inhaltsverzeichnis

zum

Archiv für Musikforschung, Jahrgang III

Zusammengestellt von Hans Gerhard Hanschke

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben mit Unterstützung

des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung

von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

+

3. JAHRGANG 1938 / HEFT 1

Max Seiffert

zum 9. Februar 1938



DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Archiv für Musikforschung

3. Jahrgang / 1938

geleitet von Rudolf Steglich

in Verbindung mit Heinrich Besseler, Max Schneider und Georg Schünemann

+

Inhalt des 1. Heftes

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben mit Unterstützung des Staatlichen Instituts
für deutsche Musikforschung
von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

3. Jahrgang 1938 Heft 1

Max Seiffert

zum 9. Februar 1938

Professor D.Dr. Max Seiffert, dem nunmehr Siebzigjährigen, ist dieses Heft gewidmet. In Dankbarkeit und Ehrerbietung gedenken wir des rastlos schaffenden, um unsere Wissenschaft hochverdienten unentwegten Kämpfers und wünschen ihm tätiges Wirken auch künftighin.

Seine eindringende gelehrte Arbeit, deren (anfangs klassisch-philologische) Vorstudien an der Berliner Universität durch Philipp Spitta das Wegziel fanden und 1891 mit der Promotion abschlossen, hat zu den reichen Ergebnissen deutscher Musikforschung seither Vieles beigetragen[1]. Grundlegend wurde 1899 Max Seifferts „Geschichte der Klaviermusik", von der leider nur der erste, bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts geführte Band erschienen ist. Nicht wenige wertvolle Untersuchungen förderten die Kenntnis der nord- und mitteldeutschen Orgelkunst, der figuralen Kirchenmusik großer Form und der Kammermusik der Generalbaßzeit. Die wichtigsten dieser Schriften stehen in enger Verbindung mit kritischen Sammelausgaben zahlreicher Werke vornehmlich von Sweelinck (Gesamtausgabe) und (in den „Denkmälern") Scheidt, Tunder, Weckmann, Bernhard, Johann Pachelbel, Wilhelm Hieronymus Pachelbel, Buxtehude, Zachow, Johann Gottfried Walther, Johann Krieger, Johann Philipp Krieger, Murschhauser, Telemann,

[1] Es ist verzeichnet in der am 9. Februar überreichten Festschrift „Musik und Bild".

Leopold Mozart, Keiser (Supplement zu Chrysanders Händelausgabe). In sorgfältiger Auswahl für Aufführungen eingerichtet und mannigfach ergänzt wurde der Inhalt der Bände durch mehrere Hundert Einzelausgaben von Werken Händels, Johann Sebastian Bachs und anderer Meister. Jahrzehntelanges Mühen war entschieden: eine Fülle kaum beachteter oder arg verkannter hochwertiger Musik gewann neues Leben. Daß sie jetzt allerorten wieder erklingt, unverfälscht in ihrer Eigenart und Schönheit, daran hat Max Seiffert hervorragenden Anteil nicht allein als Forscher, sondern auch als Lehrer der Akademischen Hochschule für Musik wie der Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik (vorher Akademie für Kirchen- und Schulmusik) in Berlin.

Bekannt ist seine stete Sorge um Sicherung und Mehrung der bis zur Jahrhundertwende recht unzulänglich gebliebenen Hilfsmittel der Musikwissenschaft. Welche Mängel und Bedürfnisse da bestanden und auf welche Weise umfassende Besserung ermöglicht werden muß, zeigt der weitausgreifende Plan, den er, der Senator der Akademie der Künste, am 27. Januar 1914 in seiner Kaisergeburtstagsrede „Ein Archiv für deutsche Musikgeschichte“ vortrug. Er leitete damals als Sekretär der beim Preußischen Kultusministerium für die „Denkmäler deutscher Tonkunst“ eingesetzten Musikgeschichtlichen Kommission die schon neun Jahre früher begonnene, zunächst einen Generalkatalog vorbereitende Verzeichnung aller über Eitners Quellenlexikon hinaus in Deutschland noch feststellbaren Bestände alter Musikdrucke und -handschriften. Das Unternehmen gedieh, aber der Krieg brach es ab und vereitelte auch den Versuch, es in Bückeburg zu halten, wo 1917 das Fürstliche Institut für musikwissenschaftliche Forschung gestiftet worden war, dem Max Seiffert als ständiger Sekretär des Senats angehörte. Doch selbst dieser starke, wohlausgestattete Stützpunkt fiel in der unheilschweren Zeit unserer tiefsten nationalen Erniedrigung. Die Stiftung verlor kurz nacheinander ihren fürstlichen Schirmherrn, ihren Kurator, ihren Direktor. Dann zwang die Inflation das gefährdete Institut je länger, je mehr zur Ohnmacht. Nur Einer wurde nicht wankend in dem unbeugsamen Willen, es vor der Auflösung zu bewahren: Max Seiffert. Hart hatte er zu kämpfen gegen Kleinmut und Unverständnis schlimme Jahre hindurch, bis im neuerstandenen Deutschen Reich das Bückeburger Fürst-Adolf-Institut (Herbst 1934) nach Berlin verlegt und dort durch Vereinigung mit andern verwandten staatlichen Einrichtungen zum „Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung“ erweitert werden konnte. Max Seiffert ist dessen Leiter. Er darf nun vollenden, was er erstrebte; die alte, nie versagende Tatkraft wird ihm dabei der beste Helfer sein. Möge das große Werk gelingen! Unsere Wissenschaft braucht es.

Max Schneider

Das Verhältnis der Musik zu den bildenden Künsten im Lichte stilistischer Betrachtung

Von Georg Anschütz, Hamburg

Die Frage nach den wechselseitigen Beziehungen zwischen der Musik und der bildenden Kunst, nach Entsprechungen und Parallelen, nach Gegensätzen und Widersprüchen ist im allgemeinen Schrifttum wie von Philosophen und besonders von Kunstschriftstellern immer von neuem aufgeworfen worden. Man kann auch heute beobachten, daß sie in Gesprächen der Gelehrten wie in gelegentlichen Unterredungen außerwissenschaftlichen Charakters lebendig ist und daß die jeweiligen Entscheidungen oder Belege mannigfaltigster Art sind. Feste Formeln, endgültige Erkenntnisse gibt es bis heute nicht. Setzt doch ein jedes Urteil über dieses Kapitel eigener Art nicht nur eine umfassende Kenntnis beider Gebiete, ein tiefes Eindringen in ihre Geschichte und ihr Wesen voraus, sondern auch kombinatorische Phantasie und letzten Endes den Mut, aus zahlreichen Einzeltatsachen ein vorläufiges, mehr oder minder hypothetisches Gesamtbild zu entwerfen. Wenn diese Aufgabe einer so lebendigen Anteilnahme auch der Fachforscher begegnet, so darf das indessen nicht als ein Abgleiten in fremdes Gebiet angesehen werden. Der Musikwissenschafter wie der Forscher in der bildenden Kunst sucht neben dem Einzelnen und der Gesamtheit seiner Gegenstände auch deren Sinn und Wesen zu ergründen. Da dies bei ausschließlicher Blickrichtung auf den besonderen Stoff seiner Wissenschaft niemals zu gelingen scheint, so zieht er das Nachbargebiet zum Vergleich heran. Er sucht durch Parallelen und Gegensätze die vorhandenen Lücken auszufüllen, oder aber er schöpft aus ihnen die Anregung zu neuen Wegen und Methoden.

Wenngleich wir von der Zusammengehörigkeit derjenigen Gebiete gefühlsmäßig überzeugt sind, die aus demselben Volk und derselben Rasse, dem gleichen Sprach- und Kulturkreis, derselben Zeit und Entwicklungsphase stammen, so stehen doch gerade einer umfassenden Gleichsetzung von Musik und bildender Kunst von vornherein Hindernisse im Wege. Keine irgendwie auf Wissenschaftlichkeit Anspruch erhebende Betrachtung kann heute die Frage übersehen, woher ein Kulturgut stammt, wie alt es ist und welche Schicksale es tatsächlich durchlebt hat oder durchlebt haben mag. Das Eindringen in die Wesensverwandtschaft von Musik und bildender Kunst wird also auch nach der Vorgeschichte und Geschichte dieser beiden Gebiete fragen müssen. Hiermit aber verbindet sich zwangsläufig das Problem derjenigen Sinnesorgane, denen sie zugeordnet erscheinen, nämlich dem Auge und dem Ohr. Und somit müßten wir einen Entscheid darüber zu geben versuchen, welches dieser beiden Organe entwicklungsmäßig das frühere gewesen sei und welche Folgen diese Erkenntnis oder Annahme für unsere heutige Beurteilung ihrer

Bedeutung besitze[1]. Gleichzeitig müssen wir fragen, ob dann also die Musik oder aber die Malerei das ältere Kulturgut sei. Wer möchte in Abrede stellen, daß der Entscheid nach der einen oder anderen Seite von Belang ist! Wie man ein Kind nicht mit einem gereiften Manne, einen Vorfahren aus der Zeit vor vielen tausend Jahren nicht mit einem Menschen von heute gleichsetzen und somit in allen Punkten vergleichen kann, so würden also allein von dieser Warte aus etwa Musik und Malerei nur unter starkem Vorbehalt einen Vergleich zulassen.

Da wir über die Urgeschichte der Menschheit, ja schließlich über diejenige aller Lebewesen auf unserer Erde nur recht unsichere hypothetische Gedanken haben können, zu denen uns die Biologie, die Astrophysik und viele andere Wissenschaften führen, so mag hier wenigstens zur Geschichte der Musik und der Malerei eine Vermutung vorgebracht werden. Schon die Funde alter Instrumente, ihre Abbildungen und Erwähnungen im Schrifttum bezeugen, daß die Ausübung der Musik viel älter ist, als man früher annahm. Die bloße Tatsache, daß die weitaus meisten Belege für Betätigung in bildender Kunst sprechen, verlangt eine gänzlich andere Ausdeutung. Die Musik als solche, ehemals sicherlich gebunden an das ursprünglichste Instrument des Menschen, an die Stimme, bestand in einer ebenso unmittelbaren Betätigung. Man dachte gar nicht an eine Festlegung oder bewußte Überlieferung, während das Formen in Ton, Holz oder Metall, das Kritzeln mit Rötel an den Höhlenwänden von vornherein an einen beharrenden Stoff gebunden war und somit der Nachwelt von selbst erhalten blieb. Wenn man noch heute das Singen der Orientalen und sogenannter Primitiver beobachtet, die Urtümlichkeit und natürliche Selbstverständlichkeit dieser Betätigung, wenn man in einer gewissen Parallele dazu das Lallen und oftmals schon nach Tiefe und Höhe deutlich orientierte Summen und Singen der Säuglinge längst vor einer Zeit beobachtet, in der sie die Hände sinnvoll zu verwenden verstehen, so drängt sich der Vergleich notwendig auf. Sogar die Urformen für Sprache und Musik, bereits deutlich voneinander unterschieden, treten uns beim Säugling entgegen. Es sind einerseits die Laute, mit denen er einen Sinn, einen Wunsch, eine gewollte Kundgabe verbindet. Es ist andererseits das naive, ungewollte, instinktive, nicht sinnerfüllte Lallen und Singen, mit dem das reine Lebensgefühl unmittelbar kundgetan wird. Unschwer lassen sich diese beiden Grundformen stimmlich-klanglicher Äußerungen auch in der Tierwelt verfolgen. Die Singvögel geben dafür einen deutlichen Beleg. Verfolgt man alle diese Erscheinungen, so gewinnen wir ein wenngleich hypothetisches, so doch durch viele Hinweise geformtes Bild über das Musizieren der Vorzeit: Es erscheint uns als eine aus dem reinen Lebensgefühl heraus entsprungene spontane Kundgabe des Inneren, zunächst nur mit Hilfe der eigenen Stimme, später unter Hinzunahme ähnlich „singender“ oder irgendwie klingender Gegenstände. In jedem Falle aber brachte es die überkommene Übung mit sich, daß an eine Fixierung nicht gedacht wurde, genau so wenig, wie man an eine Festlegung gesprochener Worte oder sonstwelcher Betätigungsformen des Lebens dachte. Musik blieb also, mit unseren heutigen Begriffen ausgedrückt, Improvisation, freie akustische Be-

---

[1] Vgl. des Verfassers Schrift „Die Farbe als seelischer Ausdruck“, Der Pelikan, Heft 37, Hannover 1930, S. 9ff.

tätigung der Menschen, die nach dem Ertönen verhallte. Nur das Gedächtnis und die Gewöhnung überlieferte allmählich die Umrisse einer Gestalt. Später waren es auch Texte, oder es war der mit Musik verbundene körperliche Rhythmus, der ein mehr oder minder festes Gerüst bedeutete, um das sich dann das tatsächliche Musizieren wie rankende Pflanzen flocht. Wir möchten annehmen, daß noch zu den Zeiten der hochentwickelten griechischen Kultur, in der schon längst Poesie, Dramen und philosophische Systeme mit fast moderner Genauigkeit schriftlich niedergelegt wurden, die Ausübung der Musik jener urtümlich lebensverbundenen, jedoch weitgehend freien und nicht fixierten Art nahe kam.

Zu dieser Annahme gesellt sich nun die Tatsache, daß Malerei, Architektur und Plastik erst im Laufe der geschichtlichen Zeit in deutlichen Phasen ihren Aufstieg erlebten. Sie waren ihrer Natur nach an den beharrenden Stoff gebunden, und die Abfolge ihrer Entwicklung, die Ausbildung von festen Formen und „Stilen" ist in erster Linie diesem äußeren Umstande zu danken. Das aber spricht in keiner Weise dafür, daß diese Künste irgendwie höher entwickelt oder höher bewertet waren. Das Ethos der griechischen Musik, von dem wir durch Zeugnisse wissen, ihre Rolle im Kultus, die hohe Wahrscheinlichkeit, daß es bei allen im kulturellen Aufstieg befindlichen Völkern ähnlich war, sprechen für ein hohes Alter dieser Kunst wie für eine tiefe Bedeutung im weltanschaulichen Sinne.

Je mehr man sich in die Vorgeschichte der beiden höheren Sinne sowie in die der Musik und der bildenden Kunst vertieft, um so wahrscheinlicher wird die Annahme, daß die hörbare Welt und mit ihr die Musik in ihren Wurzeln älter ist und demzufolge auch im Bewußtsein des Menschen stärker verankert. Somit dürfen wir also schon von dieser wesentlichen Seite eine grundlegende Unterschiedlichkeit annehmen. Unterstützt wird dieser Gedanke durch einen Vergleich der beiden Gebiete in neuerer Zeit, mindestens seit dem Ausgang des Mittelalters. Es ist von vornherein nicht einzusehen, warum entweder das Auge oder das Ohr von Hause aus gegenständlicher oder aber abstrakter orientiert sein solle. Beide Sinnesorgane und die ihnen entsprechenden seelischen Bezirke hatten ursprünglich eine hauptsächliche Aufgabe in der Auseinandersetzung mit der Außenwelt. Ihre Funktionen werden also bedeutungserfüllt, sinnvoll, gegenständlich gewesen sein. Nun zeigt uns die bildende Kunst fast durchweg Gegenstände der Umwelt, die uns so oder so bekannt sind. Nur selten greift sie etwa in der Ornamentik zu abstrakteren Formen. Auch die Welt des Hörbaren und die Musik waren ursprünglich bedeutungserfüllt. Tänze, Märsche, kriegerische und kultische Handlungen, rhythmische Bewegungen des Körpers, später die Verbindung mit der Sprache lassen das erkennen. Die neuere Geschichte der Musik zeigt deutlich einen Wandel. Immer mehr entsteht eine gewisse, zunächst unbestimmte, sodann aber immer mehr und mehr in Schulen gebannte Eigengesetzlichkeit. Wenn wir recht sehen, so erreicht sie zu Beginn des 18. Jahrhunderts in J. S. Bachs Präludien und Fugen eine erste maßgebliche Vollendung. Man kann nachprüfen, inwiefern die klassischen Formen der Sonate und Symphonie etwas Ähnliches, wenngleich nicht ebenso „abstrakt" und „absolut" enthalten. Und selbst in der Oper Mozarts und dem Musikdrama Richard Wagners taucht das Problem auf, wieweit in beiden, obschon in verschiedener Lösung, die Gesetzlichkeit des Musikalischen geherrscht habe und nicht diejenige der Hand-

lung, des Textes oder gar des Bühnenbildes. Wir erkennen also deutlich die Herauslösung einer eigentlichen abendländischen Kulturform der Musik aus einer Vielheit verbundener, sinnerfüllter und gegenständlicher älterer Formen.

Die bildende Kunst und insbesondere die Malerei zeigt diese Entwicklung nicht. Man darf die Architektur, wie das früher geschehen ist, nicht ohne weiteres mit der Musik vergleichen. Denn wenngleich sie etwa im gotischen Stil jene Parallele nahelegt — man hat oft eine Verbindung zum späteren Fugenschaffen Bachs hergestellt — so bleibt die Architektur doch weit mehr als die Musik an die Gesetze der Statik und des verwendeten Materials, an die Zwecke des Bauwerks und die technischen Möglichkeiten gebunden. Die Malerei aber, der es grundsätzlich freistand, sich auf der Fläche mit Farben und Formen ähnlich zu bewegen, wie es die Musik im Bereich ihrer Mittel vermag, blieb auch während der letzten Jahrhunderte an der gegenständlichen Bedeutung haften. Sie zeigt uns überwiegend Menschen, Häuser, Tiere, Bäume und die mannigfachen Gegenstände unserer Umgebung. Farbe und Form erhalten eine absolute Bedeutung nicht in dem Sinne, wie die Töne und Tonverbindungen der Musik. Hier also dürfte formal und inhaltlich zunächst eine tiefe Kluft zwischen Musik und Malerei bestehen.

Es muß dabei ein Wort gesagt werden über die sogenannte „absolute“ Musik, die reine „tönend bewegte Form“, der mancher höchstes Lob zollen zu müssen glaubte und die auch heute im Werturteil vieler Musiker und Musikforscher die erste Stelle einnehmen soll. Wir dürfen den Sinn des „Absoluten“ oder „Abstrakten“ nur dahin verstehen, daß diese Kunstform von allem absieht, was gegenständlich-bedeutungserfüllt ist, was so oder so an das aus der Umwelt Bekannte erinnert. Man darf indessen nicht außeracht lassen, daß selbstverständlich auch dieser Musik ein Inhalt zukommt, vielleicht ein Inhalt von besonderer Art. Das ist die Seelen- und Geisteshaltung, die z. B. einer Fuge von J. S. Bach eigen ist und die sich jedem mitteilt, der Verstand und Herz zur Genüge besitzt. Es handelt sich, so glauben wir, letzten Endes sogar um weltanschauliche Niederschläge tiefster Art, die wir in solchen Werken mit innermusikalischer Gesetzlichkeit finden.

Aus einer zusammenschließenden Philosophie und betrachtenden Erkenntniskritik dieses interessanten und wichtigen Gebietes seien hier nur noch einige Gedanken vorgebracht. Umfassende psychologische Untersuchungen haben gezeigt, daß der übliche Weg im Bewußtsein bei einer Verbindung beider Gebiete, der des Ohres und des Auges miteinander, ein völliges Überwiegen der Bahnen vom Ohr zum Auge aufweist, nicht aber umgekehrt. Mit musikalischen Eindrücken, denen in der Erfahrung etwas Sichtbares in der Wirklichkeit zugeordnet war, verbindet sich sehr häufig beim Wiederhören die Vorstellung, ja unter Umständen die lebendige Vision des seiner Zeit Gesehenen. Ja, auch wenn es sich nicht um Wirklichkeiten, sondern um Phantasiertes im Sehen handelt, so pflegt dies in der Assoziation beim Wiederhören derselben Musik von neuem aufzutreten. Erblickt man etwa nach Jahren dieselbe Landschaft, dasselbe Zimmer, dasselbe Gemälde, denkt man an die gleichen Phantasiebilder, so taucht nicht oder nur höchst selten mit ebensolcher Deutlichkeit die entsprechende Musik wieder auf. Dasselbe hat sich bei umfassenden Untersuchungen über das sogenannte „Farbenhören“ herausgestellt. Auch

hier ist der Weg vom Hören zum Sehen der übliche. Der umgekehrte kommt fast überhaupt nicht vor, sofern es sich um wirklich deutliche Erscheinungen, etwa um ein buchstäbliches Hören handelt. Das legt zum mindesten die Vermutung nahe, daß die Welt des Hörbaren alles in allem im Bewußtsein tiefer verankert ist und daß sie demzufolge die anderen Gebiete stärker beherrscht als diejenige des Sichtbaren. Vereinzelte Mitteilungen von optisch besonders begabten Menschen, die uns wohl bekannt sind, dürften an dieser allgemeinen Tatsache nichts ändern.

Ein zweiter Punkt betrifft den Vergleich zwischen Blinden und Tauben. Wir wissen, daß beiden vieles fehlt. Aber ebenso bekannt ist es, daß Blinde durchschnittlich über eine höhere Bildung, über tiefere Veranlagungen und wahrscheinlich auch über ein reicheres Erlebnisvermögen verfügen. Wer jemals mit Blinden und Tauben lange und gründlich gearbeitet hat, wird diese Tatsache bestätigen. Wir wissen ferner zur Genüge aus der Geschichte von blinden Sängern, ja von blinden Sehern. Das spätere Ertauben bekannter Musiker ist kein Gegenbeweis. Die Reihe der Tauben an sich aber weist nicht entfernt an Zahl oder Wert Fälle auf, die sich mit denen der Blinden messen könnten.

Es folgt an dritter Stelle der Hinweis auf die Tatsache, daß der Musik eine ungewöhnliche Gefühlsbetontheit eigen ist. Wir brauchen uns nur ihrer Bedeutung bei Kriegshandlungen, im Kultus, vornehmlich in der Geschichte des Christentums, ja bei jeder Feier oder auf Jahrmärkten zu erinnern. Sie dürfte das, was die sichtbare Welt unzweifelhaft zu leisten vermag, an Tiefe und Ausmaß erheblich überschreiten. Diese einzigartige „sinnlich-sittliche" Wirkung, diese faszinierende, begeisternde, mitreißende Kraft verdankt die Musik zum großen Teil dem Umstande, daß sie eine Zeitkunst ist und nicht eine Raumkunst. Architektur, Malerei, Plastik und Ornamentik sind etwas Beharrendes und Unbewegtes. Nur das moderne bewegte Bild, etwa im Film, macht, abgesehen von Ansätzen des Bühnenbildes, eine Ausnahme. Zeitlicher Verlauf aber bedeutet unmittelbare Angleichung an das seelische Geschehen und seinen Ablauf. Tatsächlich kann man alle Formen und Gestalten des Musikalischen, wie sie uns in der Geschichte bis auf den heutigen Tag vorliegen, auf ein seelisches Geschehen zurückführen. Dieses aber sind wir schließlich selbst. Und so bedeutet, von dieser Warte betrachtet, jede Form der Musik, die wir verstehen, auch ein Stück von unserem Ich.

Im Zusammenhang damit steht viertens die Tatsache, daß die bewegten Formen des Musikalischen eine besondere Art der Auffassung bedingen. Um ein Musikstück erfassen zu können, müssen wir es zuerst kennen, d. h. wir müssen es hören oder selbst spielen. Schon zum einmaligen Hören einer Symphonie benötigen wir etwa eine Stunde, in der wir die Aufmerksamkeit gespannt auf den Gegenstand richten müssen. Zum Selbstspielen oder gar zum Einüben als Dirigent brauchen wir erheblich mehr Zeit und Kraft. Ja wir müssen in diesem Falle das Werk des Meisters nachschaffen, d. h. von neuem schaffen. Das erfordert zahlreiche Kenntnisse, ferner den Willen und die Fähigkeit, den Gehalt des Werkes im Sinne des Meisters nachzuerleben, vielleicht sogar neu zu erleben. Wir werden also in jedem Falle notwendigerweise aktiviert. Ohne daß wir an der Größe und dem Wert unserer Meisterwerke der Malerei im geringsten zweifeln, wissen wir, daß eine solche

zeitliche und persönliche Inanspruchnahme bei ihrer Betrachtung nicht das Übliche ist, wie wir auch nicht gewohnt sind, Gemälde zu kopieren, um sie verstehen zu können.

Mit diesen wenigen Hinweisen soll die Betrachtung über die grundsätzliche Gegensätzlichkeit beschlossen sein. Es mag also an dieser Stelle auch eine Erörterung darüber außeracht bleiben, daß die reine Reaktionszeit des Hörbaren viel kürzer ist als die des Sichtbaren, daß das Auge ein wesentlich chemischer, das Ohr ein mechanischer Sinn ist, daß das Auge Farben nicht analysiert, d. h. in ihre Bestandteile auflöst, das Ohr dagegen diese Fähigkeit teilweise in erstaunlichem Maße besitzt. Daß im übrigen beide Organe verschiedenen Anschauungsformen zugeordnet sind, nämlich das Auge dem Raum, das Ohr der Zeit, war oben schon gestreift worden.

Nach einer wenigstens skizzenhaften Erörterung dessen, was Musik und bildende Kunst von vornherein trennt, wenden wir uns nun zu den Gemeinsamkeiten. Angesichts der tiefgreifenden Unterschiede will es allerdings scheinen, als seien verbindende Linien alles andere als einfach stichhaltig aufzuzeigen.

Wir erinnern uns zunächst einer oben gemachten Bemerkung, daß die zweifellose Einheit im Menschen, insbesondere aber in dem, was wir Rasse, Volk, Kulturkreis und Zeit nennen, die Überzeugung wecken muß, daß es bei aller Verschiedenheit eben doch eine Verwandtschaft oder Entsprechung gibt. In diesem Sinne müßte also ein Verbindendes mindestens bei solchen Werken der Musik und der Malerei zu finden sein, die aus einer Wurzel in diesem Sinne stammen. Wie könnte man auch glauben, daß aus den gleichen natürlichen Gegebenheiten heraus, aus demselben Blut und aus derselben Seele etwas entspringen sollte, das jeden Vergleich, jede Entsprechung völlig ausschlösse! Allerdings lassen die vielen Unterschiede von vornherein vermuten, daß das Gemeinsame in keiner Weise an der Oberfläche liegt. Nur hier und da könnte es sein, daß auch bestimmte Formen eine Entsprechung aufweisen. Zumeist aber ist der Zusammenhang dort zu suchen, wo wir in das innere Wesen, den Charakter, die Seele des Kunstwerkes eindringen und wo wir schließlich hinter ihm und in ihm den Schöpfer und seine Welt erblicken. Wenn und sofern wir uns kurz auf die Formel einigen, daß Wesen und Seele des Kunstwerks oder auch sein Charakter im letzten Grunde mit „Stil" gleichbedeutend ist, so wird sich unsere Betrachtung nunmehr auf den Stilbegriff zu richten haben. Wir verwenden dabei der Kürze und Einfachheit halber eine schon früher aufgestellte Begriffsfestlegung und fassen den Stil eines Kunstwerkes kurz als das Mosaik seiner Kategorien[1]. Unter Kategorie wird in diesem Zusammenhange verstanden, was im jeweiligen Kunstwerk grundsätzlich ausgedrückt ist. Dahin gehört für die Musik im wesentlichen folgendes. Zunächst die allgemeinen Gefühlsinhalte, wie freudig-traurig, erhaben-niedrig, gewichtig-spielend, geschlossen-offen, logisch-gebunden — intuitiv, kosmisch-chaotisch, apollinisch-faustisch, optimistisch-pessimistisch, innerlich-äußerlich, aktiv-passiv. Zu diesen treten die „poetischen" Kategorien lyrisch, episch, dramatisch. Als Mischformen wären das Tragische,, das Komische, das Tragikomische sowie das Launische, das

[1] Vgl. des Verfassers „Abriß der Musikästhetik", Leipzig 1930, S. 100ff.

Bizarre und das Groteske zu nennen. Endlich darf nicht vergessen werden, daß es auch andere Mischformen zwischen reinen und nur assoziativen Elementen gibt, wie sie uns etwa im Trauermarsch, in der Klage, in Tanzweisen, im Kirchlichen usw. entgegentreten.

Wenn man einmal auf Grund dieser gedrängten Skizze über die Kategorien in großen Zügen Musik und Malerei miteinander vergleicht, so kann behauptet werden, daß diese sämtlichen Inhalte in beiden Künsten vorkommen. Es fällt indessen weiter auf, daß die Mengen- und Gewichtsverteilung bei beiden eine verschiedene ist. Alles in allem erscheint wohl die Musik reicher. Einige Inhalte sind bei ihr stärker vertreten, wie etwa der Gegensatz gewichtig-spielend, geschlossen-offen, aktiv-passiv; ferner das Lyrische und das Dramatische. Andererseits scheint es, daß z. B. der Gegensatz erhaben-niedrig in der Malerei stärker hervortritt. Die Musik mit ihrem vorwiegend „abstrakten" Charakter vermag wohl das Erhabene, nicht aber das Niedrige so eindringlich darzubieten wie die Malerei in ihrer gegenständlichen Gestaltung; es sei denn, daß sie gedankliche oder bildhafte Eindrücke etwa auf der Bühne zu Hilfe zieht, wobei sie alsdann sichtbare Eindrücke ihrerseits noch zu steigern vermag.

Es wäre verfehlt, wenn man einen Vergleich zwischen Musik und Malerei auf dieses Kapitel mehr oder minder allgemeiner Kategorien beschränken wollte. Vielmehr gibt es nun neben diesen gedanklich-analytisch gewonnenen Kategorien Gesamtstile in der Kunst, in denen eine Verwandtschaft noch viel stärker in die Augen springt. In diesem Zusammenhange ist Beschränkung geboten, und wir wählen daher nur einige Beispiele, die aber in sich eine etwas weitere Ausleuchtung erfahren sollen.

Niemand kann darüber im Zweifel sein, daß es sowohl in der Musik wie in den bildenden Künsten eine Romantik gibt. Wir wollen zunächst abseits von allen Sonderfragen geschichtlicher Abgrenzung gegen die frühere und die Gegenwartsepoche allgemein festlegen, daß sich in allen Künsten, ja in unserer ganzen deutschen Kultur der Geist der Romantik äußerlich durch eine größere Freiheit der Formen, ja durch bewußte Sprengung der klassischen Gestalt und im Zusammenhange damit durch größeren Formenreichtum kennzeichnet. Einen Wertbegriff soll diese Festlegung nicht enthalten. In bezug auf Sinn und Inhalt bedeutet diese Erweiterung im Ausdruck, daß der romantische Mensch, insbesondere der romantische Künstler mehr nach freier, offener Kundgabe des Seelischen strebt, als es in den geschlossenen, durch Theorie, Gewohnheit, Sitte und Schule gebundenen Formen der Klassik und Vorklassik der Fall war. Romantik ist in diesem Sinne geradezu Streben nach Ausdruck um jeden Preis. Und man kann genau verfolgen, wie seit Weber und Schubert dieser Drang nach Ausdruck bis zu dem Höhepunkt bei Richard Wagner ansteigt, ja wie er über den Gipfel hinaus in den Romantikern der folgenden Abstiegsepoche dieses Ziel noch weiter verfolgt. Er führt bis zur äußersten Vielseitigkeit, sei es im Orchester, sei es in der Harmonik, sei es endlich, wie in der Oper, in einer eklektischen Vielheit des Stoffes, wofür Richard Strauß ein beredtes Beispiel ist.

Die Romantik kennzeichnet sich aber noch durch einen anderen Zug. Sie offenbart nämlich den Drang, nicht nur über das Überkommene mächtig hinauszu-

wachsen und den seelischen Ausdruck überall zu suchen, sondern: in diesem ihrem Bestreben überschreiten die einzelnen Künste die ihnen bisher gezogenen Grenzen und gehen ausgiebige Verbindungen miteinander ein. Das „Absolute", soweit es vorhanden war, tritt in der Musik zurück. Fugen- wie Sonatenform werden seltener. Etwas Analoges tritt nicht in Erscheinung. Die gewisse Selbständigkeit, die die Musik noch bei Händel, dann aber besonders bei Mozart gegenüber Bühne und Text besessen hatte — man denke nur an die zahlreichen sprachlichen Wiederholungen und Schachtelungen, wo der musikalische Ablauf es erfordert — tritt mehr und mehr zurück. Sie verschwindet zunächst langsam, dann — bei Wagner — vollständig. Zugleich mit dieser Entwicklung kommt das zwar schon vorhandene, aber immerhin seltene Programmatische in den Vordergrund. Von den klassischen Ansätzen z. B. in Beethovens Pastoralsymphonie führt ein langer Weg über Liszt bis zu R. Strauß. Diese Form romantischer Musik verlangt vom Hörer die gedankliche Einbildung von äußeren und inneren Vorgängen, und häufig sind es sogar ausgesprochen optische Bilder, die den Inhalt der Musik ausmachen sollen. Bei Wagner erfolgt der große Zusammenschluß auch äußerlich im Gesamtkunstwerk, dem Musikdrama, wobei die innere Zusammengehörigkeit zunächst vorausgesetzt und dann auch mit den Mitteln der Sprache und des Bühnenbildes lebendig gemacht werden soll.

Der Vollständigkeit halber muß erwähnt werden, daß zum Begriff und zum Wesen der Romantik auch ganz bestimmte Inhalte kommen, die gerade für eine stilistische Vergleichung zwischen Musik und bildender Kunst bedeutsam werden. Als besonders beliebte Gegenstände der Darstellung finden wir zunächst die Natur mit allem, was sie bietet. Es ist die Natur, wie sie dem gedankenvollen, gefühlsbeseelten, mehr auf ihre Geheimnisse und Rätsel als auf ihre nackte Wirklichkeit abzielenden Schwärmer in unzähligen sichtbaren, hörbaren, gedachten und erphantasierten Bildern erscheint. Verschleierung und Mondschein, Naturgeister und andere anthropomorphe Gestalten, das Alte und Sagenhafte, der Mythus, ja auch das Mystische und Religiöse in allen Formen des Bekannten treten immer mehr hervor und bilden den Inhalt des Kunstwerks, ganz zu schweigen von der unmittelbaren Nachbildung und Stilisierung von Gewitter, Sturm, Wald, Gebirge, Schluchten oder aber dem lieblichen und friedlichen Idyll.

Alles das, bezogen und eng verknüpft mit dem menschlichen Schicksal, mit Freuden und Leiden, mit Liebe und Tod, mit Aufstieg und Untergang, ja gesteigert ins Über- und herabgesetzt ins Untermenschliche wird in gleicher Weise Gegenstand der Musik, der Malerei, der Dichtung, ja stellenweise auch der Philosophie oder zum mindesten der weltanschaulichen Phantasie. Es ist kein Zufall, daß die Zeit der Romantik, das 19. Jahrhundert, in Deutschland zwei große Männer hervorbrachte, deren Namen für immer mit dieser Entwicklung verbunden sind: Schopenhauer und Nietzsche. Und es ist kein Zufall, daß der umfassendste und folgerichtigste Romantiker, Richard Wagner, zu beiden ein inneres Verhältnis gewann. Aus jenem schöpfte er die Eingebung zur dramatischen Idee, aber auch die musikalische Eingebung bis ins letzte hinein zum „Tristan" und zum „Ring". Mit diesem verbanden ihn innerste Bande, bis er selbst am Ende die klare Linie seiner totalen Romantik verließ.

Der musikalische Formenschatz der Romantik ist eine sowohl für die Musikwissenschaft wie für die Ästhetik und Philosophie fast unergründliche Fundgrube von Erkenntnissen, die wir bisher nur erst in leisen Ansätzen gewonnen haben. Gerade er zeigt uns auch, wie eine an sich der Musik fremde Kunst, nämlich die Malerei, obwohl jünger und durch manche Kluft von ihr getrennt, die „höhere Formel" ahnen läßt, die Goethe schon in seiner Farbenlehre bei der Erwähnung einer möglichen Verwandtschaft zwischen Farben und Tönen kurz erwähnt. Die Romantik übernahm aus der Überlieferung der Klassik und Vorklassik zwar das seit dem Mittelalter in Ansätzen beginnende, dann aber erst über die Renaissance hinweg im Barock zur Reife gelangende temperierte System, das in jahrhundertelanger Arbeit schaffender Musiker wie forschender Theoretiker und handwerklicher Techniker erarbeitet worden war — dieses in der ganzen Welt in dieser Form erstmalig in sich geschlossene, rückläufig-folgestrenge System, dem J. S. Bach 1722 im ersten Bande des Wohltemperierten Klaviers lebendigen und anschaulichen Ausdruck verlieh. Aber sie übernahm es weder als einen bloßen Formenschatz und eine bloße Sprache, sondern sie erfüllte es, erst langsam, dann immer mächtiger mit dem seelischen Ausdruck, der ihr Ziel ein Jahrhundert lang und noch darüber hinaus geblieben ist.

Eine formal-stilistische Untersuchung der romantischen Musik kann mit einer Betrachtung dieses temperierten Systems und seiner Ausdeutung beginnen. Wir finden hier vor allem die klare Tatsache, daß die bisherigen Ansätze einer harmonischen Dynamik, eines komplizierten Kräftespiels ausgebaut und vollendet werden. Man muß, um diese Welt ganz zu begreifen, von einer doppelten Schau ausgehen. Die erste gründet sich auf die Tatsache, daß unabhängig von der noch bis zum Jahre 1885 (Wiener Stimmtonkonferenz) recht veränderlichen Höhe des Kammertones und damit aller Musik eine absolute Basis ausgebaut wird, nämlich *C*-dur. Ihm wird symbolhaft ein bestimmter Charakter zugeschrieben, der des Einfachen, Lichten, Volkstümlichen, der des Erdbodens im buchstäblichen und übertragenen Sinn. Alle anderen Tonarten erhalten, Stück für Stück immer deutlicher erkennbar, eine symbolische Bedeutung, der im Rahmen des von der Musik überhaupt Ausdrückbaren liegt und auch in der bildenden Kunst mit einigen Abwandlungen wiederzufinden ist[1]. Dieser Inhalt oder Charakter ist nicht mathematisch genau nach der Entfernung von *C*-dur zu bestimmen. Hier herrschen Gesetze und Kräfte eigener Art. So erscheint z. B. die aufstrebende, lichte, steigernde Strebung der Kreuz-Tonarten stärker und umfassender, als die absteigende, dunkle, herabmindernde der Be-Tonarten. Aber wie die Romantik das Dunkle, das Nächtliche, das Verschleierte verhältnismäßig mehr liebt als das Lichte, den Tag, das Klare, wie sie Moll gegenüber Dur immer mehr hervortreten und sogar zur beherrschenden Stellung sich erheben läßt, so zeigt auch die Malerei der Romantik einen entsprechenden Zug. Auch von Ph. O. Runge bis auf Schwind und Böcklin findet sich, wenngleich nicht nachweisbar in einem dem temperierten klar entsprechenden System, die Neigung zum Mystischen, zu märchen- und sagenhaften Formen, zu Farben- und Farbenverbindungen, die dem hellen Tag abgewandt sind und Phantasie wie Gefühle in eine der wirklichen abgewandte Welt tragen.

[1] Vgl. dazu des Verfassers „Abriß . . ." (s. oben!), S. 49ff.

Innerhalb des temperierten Systems aber fällt uns zweitens in der Romantik jene fast unerschöpfliche Dynamik auf, die die „Palette" des Meisters bildet, ähnlich wie die Farben sichtbar auf der der Malerei erscheinen. Schon die simultane Harmonik (Akkorde), deren Elemente wir uns ebenfalls durch ein innewohnendes Kräftespiel erklären können, wird immer reichhaltiger. Sie weicht von der Harmonie im engeren Sinne immer mehr ab und gleitet von der Konsonanz immer weiter ins Gebiet der vielfachen Dissonanzen. Auch hierbei ist allein der seelische Ausdruck maßgeblich. Formen, die früher nur im Übergang oder als Vorhalt gebraucht wurden, erlangen Selbstzweck. Der vielumstrittene Tristanakkord *f-h-dis-gis* mit seinem (meines Erachtens nur über eine Parallele mit der None richtig erfaßbaren) zwischen Tag und Nacht, Leben und Sterben schwebenden Inhalt mag als Musterbeispiel eines solchen zusammengesetzten, auf innerer Dynamik beruhenden Ausdrucksmittels gelten. Aber ebenso müssen die ungezählten Formen der Harmoniefolge herangezogen werden. Hier erscheinen zunächst die früher schon geläufigen, aber nur gelegentlich angewendeten großen Terzensprünge stärker gehäuft (z. B. *C*-dur — *E*-dur, abwärts: *C*-dur — *As*-dur). Dann folgen die Sprünge der kleinen Terz (*C*-dur — *A*-dur, umgekehrt: *C*-dur — *Es*-dur). Je mehr sich die Romantik ihrem Höhepunkt nähert, um so häufiger und betonter treten die entferntesten Schritte (im Tritonus) auf, z. B. *C*-dur—*Fis*-dur oder umgekehrt. Immer häufiger werden die „schwebenden" Vier- und Dreiklänge, wie *cis-e-g-b* und *c-e-gis*. Diese beiden Typen heben die Dynamik und damit das ganze Kräftespiel stellenweise aus ihren Angeln, d. h. sie verneinen bereits die temperierte Tonalität, wenigstens für längere Übergänge und schaffen auf diese Weise bisher unbekannte Gefühlsspannungen und Steigerungen. — Die romantische Malerei zeigt Verwandtes. Sie hält sich nicht mehr streng an die ursprünglichen, der Natur abgesehenen Formen von Mensch, Tier und Pflanze. Sie schafft durch folgerichtige Vernachlässigung anatomischer, botanischer und architektonischer Tatbestände Gestalten, die analog mystisch, visionär und symbolhaft werden.

Eine verhältnismäßig äußerliche, aber nicht bedeutungslose Parallele zwischen Musik und Malerei in der Romantik zeigen schon die Ausmaße der Ausdrucksmittel. Das Orchester wird immer reichhaltiger. Seit Weber das Waldhorn einführte, kommen immer neue Instrumente hinzu, und schon die Zahl der erforderlichen Stimmen wird immer größer. An die Fertigkeit des Orchesters wie an diejenige der Sänger und Sängerinnen werden nach Quantität und Qualität immer weitere Anforderungen gestellt. Die rein akustische Dynamik wird bis zum verschwindenden Pianissimo einerseits, zum übersteigerten Fortissimo andererseits getrieben. Auch in der Malerei finden wir das Streben, sowohl durch das Feinste und Kleinste als auch durch das Größte und Gewaltigste zu wirken.

Den lebendigsten Ausdruck einer Verbindung oder sogar inneren Verschmelzung aber zeigt das Musikdrama, in welchem Musik und Bild in unmittelbaren, organischen Zusammenhang gebracht werden. Man kann das Gesamtgebiet „Musik und bildende Kunst" unmöglich erschöpfend behandeln, ohne nicht Sinn und greifbare Durchführung dieses großartigen Versuchs der Romantik eingehend zu würdigen und zu verstehen. Hier nämlich wird es so recht deutlich, daß der eigentliche Zusammenhang gar nicht zwischen den Künsten zu suchen ist, in irgendwelcher

geistvollen und interessanten Vergleichung. Der Angelpunkt des Problems liegt vielmehr jenseits von allem, was sinnenhaft erfaßbar ist. Er liegt in der Welt der Idee. Was anders konnte denn Richard Wagner vorschweben, als der Gedanke, daß im Grunde alle Künste dasselbe wollen und daß es nur an den äußeren Mitteln liegt, wenn sie in verschiedenem Gewande unseren Sinnen erscheinen!

Bevor wir aber diesem Gedanken nachgehen, mag kurz noch ein weiteres Beispiel gebracht werden. Die Romantik erlebte, wie jede Kunstrichtung und jeder Stil, Aufstieg, Höhepunkt und Verfall. Diese drei Phasen decken sich fast genau mit den drei Teilen des 19. Jahrhunderts. Als nun der Abstieg begann oder sich doch schon vorbereitete, da haben wir die sonderbare Tatsache, daß sowohl in der Musik wie in der Malerei ein neuer Stil ins Leben tritt. Zwar war auch er nicht völlig neu. Forscher der Frühzeit meinen, daß er schon lange vor dem Auftreten eigentlicher Kulturen vorhanden war und sich aus dem Gekritzel in Höhlen nachweisen lasse. Andere Kunstforscher glauben — wir dürfen ihnen zustimmen —, daß er ein ständiges Element in allem Kunstschaffen bedeute und daß er nur gelegentlich beherrschend durchbreche. Das ist der Impressionismus.

Ein kurzer Vergleich mag diese Kunstrichtung in beiden Lagern schildern. Der Impressionismus in der Malerei stammt ursprünglich aus dem Westen, aus Frankreich. Als er sich ausbreitete, da erfaßte er vornehmlich auch die westlichen und südlichen Teile Deutschlands, was aus rassischen Gründen begreiflich erscheint. Er kennzeichnet sich in der Malerei durch einen Hang zum Flächenhaften, Zweidimensionalen, weiter zu einer feinen Abwägung bunter, aber meist gebrochener Farben. Die Umrisse der Gestalten und Gegenstände werden verschwommen und verwaschen. Doch bleiben die Gegenstände selbst erkennbar. Das Ganze erscheint wie in innerer, vibrierender Bewegung. Der musikalische Impressionismus vornehmlich eines Debussy und Ravel zeigt das genau Entsprechende. Dem Verschwinden der Perspektive, des Vor- und Hintereinander im Bilde entspricht in der Musik die hervortretende Verneinung desjenigen Kräftespiels, das die Romantik herausgearbeitet hatte. Die musikalischen Meister verneinen auch geradezu die in der Romantik noch nachweisbaren Gesetze eines Aufbaus. Auch hier entsteht eine „Fläche“ akkordlicher Gestalten, die nebeneinander stehen. Auch hier werden die Gestalten der Akkorde verwischt, ihre Ränder aufgelockert. So erscheint neben dem Dreiklang *c-e-g* nach oben noch ein *a* oder nach unten noch ein *h*. Dies gilt aber nicht als einfache Überleitung oder Zwischenstufe, sondern es wird zum Selbstzweck. Denn der Komponist „malt“ weiter daneben in zeitlicher Folge die analogen oder ähnliche Gestalten, miteinander verbunden nach dem einfachen Rezept chromatischer oder ganztonlicher oder sonstiger Folgen. Er nimmt sich auch irgendein anderes Muster aus der Romantik, z. B. den Nonenakkord, und er fügt nun in ähnlicher Folge Abbilder dieser Gestalt an. Weiter verwendet er mit Vorliebe die in der Romantik noch dynamisch eingebauten schwebenden (übermäßigen) Dreiklänge und erzielt durch deren Häufung ohne harmonische Auflösung interessante, verträumte, ja auch exotisierende Wirkungen. Dadurch wie durch das einfache Nebeneinanderlegen von Tönen und Akkorden entstehen außerdem „farbige“ oder „schillernde“ Eindrücke. Es darf nicht verwundern, wenn nun im Impressionismus auch das Programmatische auftritt, allerdings verdünnt und ins

Traumhafte abgewandelt, wenn Meer und Wasser, Fontänen, Brunnen und Regen, Glocken und andere akustische Vorbilder in verschwommener Gestalt auftauchen bzw. zum symbolhaften oder wirklichen Gegenstand der Komposition gewählt werden.

Der Angelpunkt dieser lehrreichen Parallele liegt auch hier in der Idee oder in der menschlichen Seele und ihrer Haltung. In beiden Fällen, in der Malerei wie in der Musik des Impressionismus, war es der westische Mensch gegen Ende des vorigen Jahrhunderts und um seine Wende, aus dessen Verfassung heraus dieser Stil geboren wurde. Es war jener passive, verträumte, sich auf der Höhe der Kultur wähnende Mensch, dem ein ungestörtes und überlegen-betrachtendes Leben, am liebsten im Sinne des Rentners gemäß war. Dazu kam jener bekannte tatenlose Optimismus des Weltmannes, der uns auch aus der Literatur bekannt ist. Bemerkenswert ist, daß sich über den Expressionismus und seine Entstehung im Osten genau Entsprechendes sagen läßt.

Wir schließen diese Gedanken mit Aphorismen über Sinn und Gehalt aller Künste. Je tiefer man in die Mannigfaltigkeit auf den einzelnen Gebieten eindringt, je mehr man ihrem Stil, ihrer Bedeutung und ihrem wahren Inhalt nachspürt, je mehr man aber auch die einzelnen Gebiete miteinander vergleicht und in innere Beziehung setzt, um so mehr scheint uns das Wesen der Kunst aufzugehen. Alle einzelnen Formen, die der Malerei und der Musik, der Architektur und Plastik, der Dichtung, der Rhythmik und des Tanzes entstammen einer einzigen Quelle. Das ist das unmittelbare Erleben des Menschen, sein Fühlen, sein Hoffen und Fürchten, ja alles das, was er mit der Sprache und den üblichen Begriffen nicht ausdrücken kann oder nicht ausdrücken mag. Alle Künste sind der Ausdruck dieses unmittelbaren Erlebens und der Beweis für einen jenseits aller Begriffe stehenden Ausdruckswillen. Wie nun schon die Sprache an ihr Material gebunden ist, wie es oft unendlich schwer fällt, alles das mit Worten zu sagen, was in uns gedanklich lebt, wie wir uns immer wieder bemühen und doch so oft mißverstanden werden, so haben auch alle Künste, jede für sich, einen dornenvollen Weg, um zum richtigen Ausdruck zu gelangen und den anderen das zu übermitteln, was im Inneren eines Schaffenden lebendig ist. Es ist nun einmal das Schicksal der Menschen, daß sie zur Übermittlung nicht unmittelbar fähig sind, sondern daß sie sich dabei ihrer von der Natur gegebenen Sinne bedienen müssen. Indem sie dies aber tun, erfährt das Ursprüngliche in jedem Falle eine Abwandlung und Durchsetzung. Es mischen sich in das Gewollte Eigenarten des „Materials" hinein, die natürlichen Eigenschaften des jeweiligen Tonsystems, der verfügbaren Farben und Formen, der Sprache, der Gliederbewegungen usw. Diese Erkenntnis verpflichtet uns alle, schließlich durch das Stoffliche und durch die äußeren Formen hindurch das Ursprüngliche schauen und erkennen zu lernen[1].

[1] Vgl. zu diesem ganzen Fragenkreis auch des Verfassers „Farbe-Ton-Forschungen", Leipzig u. Hamburg, Bd. I, 1927, Bd. II, 1936, Bd. III, 1931.

Musikdarstellungen auf Flugblattbildern

Von Alfred Quellmalz, Berlin

Seit Max Seiffert als einer der ersten systematisch an die Ausdeutung von Bildern des ausgehenden 16. Jahrhunderts für die Musikgeschichte des gleichen Zeitalters ging[1], wurde immer wieder die Darstellung musikalischer Geschehnisse in der bildenden Kunst bei musikwissenschaftlichen Untersuchungen zu Rate gezogen. Heute dürften infolgedessen die wichtigsten Quellen dafür in der Hauptsache als erschlossen gelten — nicht zuletzt wiederum durch die unermüdliche Sammeltätigkeit Seifferts für das Bildarchiv des Staatl. Institutes für Deutsche Musikforschung zu Berlin.

Wenig berücksichtigt blieben bisher die großen Bestände der fliegenden Blätter, die häufig auf Titelseiten oder in den Schlußstücken musikalische Szenen, einzelne Instrumente u. dgl. abbilden. Diese Blätter sind so alt wie die Buchdruckerkunst. In frühester Zeit als Einblattdrucke, dann — in einer ersten großen Welle um die Mitte des 16. Jahrhunderts — erweitert auf zwei oder vier Blätter mit durchschnittlich drei Liedern, fanden sie ihren Weg über das ganze Abendland. Spärlicher werden sie im 17. und 18. Jahrhundert. Eine neue Hochflut setzte in Deutschland erst um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert ein, wo bei entsprechend erweitertem Blattumfang die Zahl der dargebotenen Lieder bis zu zehn und zwölf steigen konnte. Außer weltlichen und geistlichen Liedern verbreiteten sie vor allem Neuigkeiten möglichst grausigen Inhalts, müssen wir doch in ihnen sogar die ältesten Zeitungen sehen[2].

Verleger und Drucker, beide oft in einer Person, bemühten sich, diese Druckschriften in zunehmend größeren Auflagen unter das Volk zu bringen. Dazu waren ihnen in alter Zeit die Zeitungskrämer bzw. -sänger und später deren Nachfahren, die Bänkelsänger, die besten Vermittler. Fast schien es am Anfang unseres Jahrhunderts, als ob diese uralte Zunft fahrender Leute ausstürbe; seit dem Weltkrieg jedoch führt sie trotz Rundfunk und Zeitung wieder ein beachtliches Dasein, wenn auch freilich längst nicht mehr so zahlreich verbreitet wie in früheren Jahrhunderten. Überall waren sie zu finden, wo viele Menschen zusammenkamen; ihr Geschäft blühte, denn Jung und Alt, Reich und Arm kaufte gern ihre Blättchen ab.

Besonders willige Abnehmer waren die einfachen Leute — Bauern, Handwerker, Soldaten. Diese hielten es allerdings nicht mit dem Lesen, konnten es bis ins 19. Jahrhundert hinein oft auch gar nicht. Darum waren die Bilder, mit denen die Blätter meist geschmückt waren, unentbehrliches Werbemittel: Text und Weise der Lieder, von denen allerdings viele rein literarische Erzeugnisse geblieben sind, lernte man vom Verkäufer, der sie ja oft genug vorsang. Häufig war es sogar eine Weise, die man längst kannte. Bei den „newen Zeittungen" waren Bilder als Gedächtnis-

---

[1] Bildzeugnisse des 16. Jahrhunderts. AMW 1, 49ff.

[2] Vgl. E. Seemann, Newe-Zeitung und Volkslied, in Jb. f. Volksliedforschung 3 (Berlin 1932), 87ff.

stütze ebenfalls höchst willkommen, wenn man später das sorgsam verwahrte Blatt zu Hause wieder einmal hervorholte. Auch in den höheren Volksschichten mochte wohl mancher seine Freude an den hübschen kleinen Gebilden gehabt haben.

In weit überwiegendem Maße sind es Holzschnitte (selten nur findet sich ein Kupferstich unter ihnen), manche wurden sogar handkoloriert. Die Anordnung der Drucktypen bildete zusammen mit dem Holzschnitt eine künstlerische Einheit, und manche Titelseite muß als typographisches Meisterwerk angesprochen werden[1]. Die Bilder selbst sind zwar geistig und stilistisch beeinflußt von den Holzschnitten und Kupferstichen der Hochkunst (vgl. die Musikdarstellungen eines H. S. Beham, Dürer, Holbein, Aldegrever, Altdorfer, Jobst Amman, der Bruegels, eines Callot, Chodowiecki u. a.), sie sind aber dennoch als selbständiger und arteigener Ausdruck des schöpferischen Volkes anzusehen: echte Massenkunst, als solche auf die geistige Haltung der einfacheren Volksschichten abgestimmt und aus ihr herausgeboren; Gebrauchsgraphik im besten Sinne des Wortes. Die Technik ist daher im Durchschnitt weniger künstlerisch als handwerklich. Die Freude an wirklichkeitsgetreuer Darstellung wiegt vor und scheut auch vor derben Scherzen nicht zurück (III, 1). Mit klarem Sinn für das Wesentliche, selbst auf Kosten weniger wichtiger Einzelheiten, die Umrisse mehr als die Mitteltöne bevorzugend, mit feinem Gefühl für die Anordnung im Raum, mit aller Liebe das Bildmotiv darstellend: so erscheint uns die Mehrzahl der älteren Holzschnitte[2]. Ihre Schöpfer sind fast stets ungenannt geblieben. Von der zweiten Flugblattblüte an (um 1800) wird die Ausarbeitung flüchtiger, an Stelle handwerklicher Kleinkunst tritt fabrikmäßige Serienherstellung der Druckstöcke. Das Ergebnis sind, mit Ausnahme von einzelnen noch gut gearbeiteten Bildern, primitive, schematisch und lieblos hergestellte Holzschnitte.

Manchmal findet sich auf den Flugblättern auch die Weise[3]. Da ein Notendruck für den hauptsächlichsten Abnehmerkreis überflüssig war und außerdem die Auflage verteuerte, trat an seine Stelle sehr oft nur eine Tonangabe (z. B. „Im Thon wie man den Dannhauser singt"), d. i. ein Vermerk, daß das betreffende Lied auf eine bestimmte Melodie gesungen werden soll (also auch nach der gleichen Strophenform gebaut war). Diese Tonangaben bilden für die Liedgeschichte die wichtigsten Hinweise für die Verbreitung der Lieder, und nicht selten glückte nur durch sie die Auffindung der Weise zu irgendeinem bekannten Text. — Dennoch waren wohl der Mangel an unmittelbarer Überlieferung der Melodien und vielleicht auch die Tatsache, daß sich aus der Flugblattliteratur kaum Aufschlüsse für die Hochkunst erhoffen ließen, der Anlaß dafür, daß diese Bestände von der Musikforschung noch kaum auf Musikdarstellungen hin untersucht worden sind und bisher fast ganz dem Literarhistoriker und Volkskundeforscher überlassen wurden.

---

[1] Darum ist es bedauerlich, daß bei den Tafeln I—V aus raumtechnischen Gründen die Beschriftung wegfallen mußte und nur das Bild selbst gebracht werden kann.

[2] Vgl. dazu die Bilder Tafel I und II, III, 2 und 4 sowie besonders die Tanzszenen IV, 1—3. Eine eingehende Analyse der Bilder hinsichtlich ihrer Gesamtkomposition und der Einzelheiten würde über den Rahmen dieses Aufsatzes hinausgehen.

[3] Vgl. den Einblattdruck von 1545: *Nun treiben wir den Bapst heraus,* Faksimile in Ztschr. f. Bücherfreunde 22 (1930) 98ff., ferner: *Ein Vermanlied . . . zu singen || inn Pentzenawer odder || Toller weise.* Flugblatt ohne Ort und Drucker, 1546, faksimiliert in: Dokumente frühen deutschen Lebens. Erste Reihe / Das deutsche Lied (= Katalog III. M. Breslauer. Berlin 1908) S. 359, Nr. 188. Ein weiteres bei R. Haas, Musik des Barock. Wildpark-Potsdam o. J. S. 15.

Daß sich jedoch eine Durchsicht auch im Hinblick auf die Musik lohnen dürfte, sollen die Bilder auf Tafel I—V zeigen[1]. Gemessen am Gesamtbestand ist zwar die Ausbeute nicht eben groß, da aber die überlieferte Flugblattliteratur insgesamt sehr zahlreich ist, so kam selbst bei einer teilweisen Überprüfung, so wie sie eben einem einzelnen möglich war, auch zahlenmäßig ein nicht ungünstiges Ergebnis zustande, und manches weitere Bild, das hier keine Aufnahme mehr finden konnte, dürfte allgemeineres Interesse beanspruchen.

Erstaunlich ist die große Mannigfaltigkeit in der Auswahl musikalischer Motive. Neben Abbildungen einzelner Musikinstrumente, die gern auf Vignetten und Randleisten auftauchen, sowie solchen von Spielern und Sängern sind ebenso Aufführungen geselliger und kirchlicher Musik wie Tanzveranstaltungen in immer neuen Abwandlungen dargestellt. Aus der großen Zahl der gefundenen Bilder wurden einige Beispiele derart auf den Tafeln vereinigt, daß sie jeweils eine in sich geschlossene Gruppe bilden; so zeigt Tafel I gesellige Musik aus der Frühzeit der Flugblattliteratur, Tafel II, 1 und 2 Türmer, 3 und 4 geistliche Musik, Tafel III wiederum gesellige Musik in verschiedenen Besetzungen vom 16. bis zum beginnenden 19. Jahrhundert, IV Tanzgruppen aus derselben Zeit und V Darstellungen von Landleuten und fahrendem Volk aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert. Da eine Deutung der Instrumentenabbildungen den Quellenangaben (s. u. S. 22f.) eingefügt ist, seien hier nur einige besondere Gesichtspunkte herausgegriffen: Die Musikdarstellungen auf den Flugblättern geben einmal Aufschluß über das Spiel- und Tanzbrauchtum der verschiedenen Bevölkerungsschichten, dann aber sind sie zugleich ein sicheres Hilfsmittel bei der Beurteilung der Verbreitung und Wertschätzung der Musikinstrumente im Wandel der Zeiten.

Ihrem Stil nach gehören die Abb. I, 1, 3 und 4 sowie II, 1 noch völlig ins 15. Jahrhundert. Die Verbindung von Harfe und Glöckchen auf I, 1, wozu wir uns wohl noch den (zweistimmigen?) Gesang der beiden im Hintergrund stehenden Frauen zu denken haben[2], findet ein Gegenstück in der von R. Haas[3] gebrachten Abbildung

---

[1] Durchgesehen wurden die etwa 5000 Lied-Flugblätter, die in Photokopien aus zahlreichen deutschen, schweizerischen und österreichischen Bibliotheken im Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg i. Br. aufbewahrt sind, und außerdem noch ein Teil der reichen Flugblattbestände der Preuß. Staatbibl. zu Berlin. Dankbar möchte ich hierbei Herrn Prof. Dr. John Meier nennen, der mir in Freiburg die Durchsicht gestattete. Mein Dank gilt aber auch Frl. Dr. Sascha Wingenroth und Herrn Dr. Wieland Schmidt, die mir beide in selbstloser Weise Auskunft und Hilfe erteilten. — Alle für diesen Aufsatz gesammelten Bilder sind im Staatl. Institut für deutsche Musik-Musikforschung, Abteilung Volksmusik, niedergelegt, deren Leiter, Herrn Prof. Dr. K. Huber, ich manche Anregung für die geistesgeschichtliche Betrachtung verdanke.

[2] Häufig wurde ein und derselbe Druckstock zu verschiedenen Fliegenden Blättern benützt. Daher kommt es öfter vor, daß das Bild nicht zum Liedinhalt paßt, so wie hier bei der Ballade vom Grafen von Rom (s. S. 22, Anm. 2). Höchstens die harfespielende Königin könnte inneres Verbindungsglied sein. Man möchte bei dem Bild an die Salome-Geschichte denken, wenn nicht der Träger des abgeschlagenen Hauptes eben kein Henker, sondern ein schreitender König wäre, dem von den Damen ein feierlicher Empfang bereitet wird. Auffallend ist, daß der König keine Rüstung, sondern ein Festkleid trägt. Zwei ‚Graf von Rom'-Flugblätter mit Holzschnitten, deren Motive zur Balladenfabel gehören, sind bei E. K. Blümml, Ludwig Uhlands Sammelband fliegender Blätter, Straßburg 1911, abgedruckt. Auf dem einen (Nr. 69: Straßburg, Thiebold Berger, um 1570) spielt die verkleidete Frau eine Harfe, auf dem andern (Nr. 74: Basel, Samuel Apiarius, um 1580) eine Armviole.

[3] Aufführungspraxis der Musik. Wildpark-Potsdam o. J. S. 102, Abb. 43.

aus der Wiener Wenzel-Bibel (15. Jahrhundert), wo Psalterium (Harfe), Laute, Viella ebenfalls zu dem Klang von zwei Glöckchen ertönen. In beiden Fällen dürfte also ein dreistimmiger Satz zugrunde liegen, zu dem die beiden mit je einer Hand geschwungenen Glöckchen den Takt geben. Auf I, 2 ist ebenfalls die Dreizahl der tanzenden und singenden (?) Frauen hervorzuheben, wie sie der Aufführungsgewohnheit und Musikliteratur des späten 15. und anfangenden 16. Jahrhunderts entspricht[1]. Merkwürdig ist bei dem Bild der Gürtel (Symbol des „Weibtums"?), den die Frauen beim Tanz halten. Sollte es sich hierbei um einen Hochzeits-(Fruchtbarkeits-)tanz handeln? Eine andere Besetzung, ebenfalls aus dem frühen 16. Jahrhundert, zeigt uns III, 1. Das Ständchen wird von zwei Diskantisten, dem Lautenisten, der den (Baß-?) cantus firmus singt und dabei wohl auf der Laute die Melodiestimme mitzupft, sowie von drei die Mittelstimmen haltenden Blockflötenbläsern ausgeführt. Hierbei könnte ein fünfstimmiger Satz gespielt worden sein.

In die Kirche führt Bild II, 3 mit seiner Darstellung eines Nebengottesdienstes[2], bei dem die (im Flugblatt abgedruckte) Litanei im Wechsel zwischen Geistlichem, a cappella-Chor (deutlich zu sehen der regens chori) und Gemeinde gesungen wird. Aus der weltlichen Sphäre wiederum bringt Tafel IV einige Abbildungen: Bauern tanzen paarweise ihren Hupfauf (1 und 3), eine vornehme Gesellschaft ergeht sich im gemessenen Schreittanz, einer Intrade oder Pavane (2).

Andere Bilder zeigen das Zusammenspiel von zwei Instrumenten in mancherlei Gruppierungen: Am häufigsten findet sich wohl Gesang mit Laute (auf zahlreichen hier nicht wiedergegebenen Blättern), fast ebenso oft aber auch die „pfeiffen vnd trummen" der Landsknechte, seltener Harfe und Laute (III, 2) sowie Pommern (IV, 2). Im Einzelspiel sieht man neben dem 6-saitigen Hackbrett, einem um 1510 offenbar in vornehmen Ständen beliebten Instrument (I, 3 und 4), vor allem das „Krummhorn" der Türmer (II, 1 und 2) und Jäger, die Schalmei der Bauern (IV, 3) und endlich das „Thurner Horn", das auf II, 4 von einem Renaissance-Engel geblasen wird — ist diese Titelvignette nur ein Ausschnitt aus einem größeren Bild? Unzählige Male ist David mit der Harfe dargestellt, der erst seit dem Dreißigjährigen Krieg an Beliebtheit verliert. Im 17. Jahrhundert ist der Dudelsack Instrument der Kavaliere (vgl. III, 3 und ein weiteres gutes Blatt [Landesbibliothek Weimar Dd 14,6: 60 e Stück 46], wo ein Kavalier vor zwei Damen den Dudelsack bläst).

Den Wandel, den das Instrumentenwesen der Hochkunst seitdem durchgemacht hat, spiegelt das Flugblattbild des 18. und 19. Jahrhunderts getreulich wieder. Auch hier gibt es manches Zeugnis für das Musizieren nunmehr vorwiegend bürgerlicher und bäuerlicher Volksschichten. Das Barock findet seinen Niederschlag im Zusammenspiel von Cembalo und Geige. In der Romantik halten Flöte und Gitarre traute Zwiesprache (III, 4) oder zwei Waldhörner begleiten die Kahnfahrt eines Liebespaares (Staatsb. Berlin Yd 7903, 2, 13). Aus dem Biedermeier

---

[1] Vgl. dazu H. J. Moser, Paul Hofhaimer. 1929, S. 73, ferner auch Haas, Aufführungspraxis S. 120f. und H. Besseler, Musik des Mittelalters. Wildpark-Potsdam o. J. S. 210, Abb. 110.

[2] Ebenfalls ein Gottesdienst (Gemeinde und von der Kanzel predigender Pfarrer) ist abgebildet auf der Titelseite eines Flugblattes: *Zwey Geistliche | Lieder. Das Erst: | O Herre Gott dein Göttlich wort. | Das Ander: | Erhalt vns Herr bey dei- | nem Wort | etc.* Ohne Ort, Drucker und Jahr (um 1542), faksimiliert in ‚Documente frühen deutschen Lebens' (s. u. S. 16, Anm. 3) S. 334 Nr. 134. Dieser Holzschnitt ist II, 3 in Komposition, Technik und Stil so auffallend ähnlich, daß für beide derselbe Holzschneider am Werk gewesen sein muß.

ist sogar ein Ballsaal mit einem Orchester und (Walzer oder Galopp?) tanzenden Paaren im Flugblattbild festgehalten (IV, 4).

Ebenso gern werden einzelne Instrumente dargestellt, wobei sich manche aufschlußreiche Beobachtungen über den Wandel des Geschmacks machen lassen. Die Pommern der Ratsmusikanten, aber auch der Bauernspielleute sind nunmehr als Schalmei ausschließlich den Schäfern vorbehalten (V, 2), der Dudelsack ist zum bevorzugten Bauerninstrument herabgesunken (V, 1)[1]. Harfe und Geige des Bänkelsängers aus dem 18. Jahrhundert wurden im 19. vom Leierkasten[2] verdrängt. Neu taucht die Drehleier auf (V, 3 und öfter), die mit Vorliebe von den wandernden Tiroler Sängern gespielt wird; als vornehmes Instrument des 16. Jahrhunderts zeigt sie sich auf keinem der älteren Flugblätter.

Als Soloinstrumente finden sich weiterhin fast alle Instrumente des Hochbarock und der klassischen Zeit: Cembalo, Clavichord, Orgel, Violine, Klarinette, Trompete im 18., Tafelklavier, Querflöte, Waldhorn, Harfe im frühen 19. Jahrhundert. Der Nachtwächter mit seinem Horn ist ebenfalls vertreten und unzählige Male wird auf Vignetten (allein oder verbunden mit andern Instrumenten) die Lyra dargestellt. Dazu kommen die Hörner, Trompeten und Trommeln der Soldaten. Endlich sind noch Abbildungen „einer unerhört großen Baßgeige“ mit sieben Saiten und zwei Stegen (Staatsbibl. Berlin Yd 7857. 40 und Erk Nachl. 28, 29) zu erwähnen, die um 1830 häufig in scherzhaften Liedern beschrieben wird.

Unser Überblick zeigt, daß zwar auch in neuerer Zeit, wo nach oben hin der Abnehmerkreis der fliegenden Blätter sehr eingeengt war, Bilder aus dem Musikleben aller Volksschichten vorkommen, daß aber die Anteilnahme an den unteren Ständen zunimmt. Es lohnte sich wohl, einmal der Frage nachzugehen, wie sich die Musik der einzelnen Stände auf den Flugblattbildern zeigt. Leicht wäre dies bei den Landsknechten und Soldaten, ebenso — in der jüngeren Zeit — bei den Landleuten und Wandermusikanten. Von den höheren Schichten wurde besonders das Ständchen als Bildvorwurf genommen — zur Laute im 16., mit dem Dudelsack im 17. Jahrhundert; vom frühen 18. stammt ein primitiv gezeichnetes Bild (fl. Bl. Zentralbibl. Zürich AX, 827, 23), worauf ein Student vor einem Hause Geige spielt und ein Maskierter mit Pritsche ihm dabei Gesellschaft leistet. Merkwürdig ist, daß sich auf allen Flugblattbildern, sofern überhaupt die Umwelt zu sehen ist, die Vorgänge im Freien abspielen, mit Ausnahme von solchen, deren Inhalt von selbst einen Raum (Kirche, Thron-, Ballsaal u. dgl.) erheischt.

Nicht selten steht die zeichnerische Auffassung des Gesamtbildes und dann wieder die Darstellung einzelner Gegenstände zu der Zeit, in der das Blatt gedruckt wurde, in auffallendem Gegensatz. Dies läßt sich vor allem auf den Bildern des 18. und 19. Jahrhunderts beobachten, wo häufig ein mehrgesetzliches Nebeneinander[3] zu sehen

---

[1] Der auf diesem Bilde rechts oben als Tabakspfeife gedeutete Gegenstand könnte immerhin auch ein Alphorn sein. Das Blatt stammt, wie — nach freundlicher Auskunft der Staatsbibl. München — der Liedtext beweist, aus den bayrisch-österreichischen Alpenländern, in denen das Alphorn damals sehr verbreitet war. Freilich muß demgegenüber beachtet werden, daß, wenigstens in der Darstellung, das Größenverhältnis zwischen Mensch und Instrument nicht stimmt.

[2] Zwei Flugblatt-Titelbilder mit Leierkästen gibt Joh. Krepp in A. Spamer, Deutsche Volkskunde 2 (Leipzig 1935), 443 Abb. 1 und 2.

[3] Vgl. dazu M. Ittenbach, Mehrgesetzlichkeit. Frankfurt a. M. 1932.

ist. Auf unserem recht unbeholfen und altertümelnd gezeichneten Bild III, 3 vom Ausgang des 18. Jahrhunderts spielt ein Edelmann immer noch den Dudelsack, der als Modeinstrument dieses Standes schon 100 Jahre früher im Abklingen gewesen ist. Umgekehrt dürfen wir zwar auf Bild V, 1 vom Anfang des gleichen Jahrhunderts den dudelnden Bauern als wirklichkeitsnahe ansehen, sein Riesenschwert aber ist (sofern damit nicht eine scherzhafte Übertreibung gemeint) um Jahrhunderte älter. In die gleiche Richtung fällt die Beobachtung, daß die Holzschnittechnik für Flugblattbilder im 17./18. Jahrhundert beibehalten wurde, obwohl sie damals in der Hochkunst vom Kupferstich fast völlig verdrängt war und mithin als veraltet galt; erst um 1800 begann die neue Blüte des Holzschnittes.

Die Frage erhebt sich, wie es möglich ist, daß die sonst so zeitnahen fliegenden Blätter ganz oder teilweise veraltete Bilder bringen, ohne beim Käufer auf Widerstand zu stoßen. Offenbar ist auch hier das für viele Gebiete der Volkskunst gültige Gesetz wirksam, nach dem die geistig-kulturellen Strömungen der führenden Oberschicht erst in einem gewissen zeitlichen Abstand von der Allgemeinheit aufgenommen werden, — nicht im Sinne eines einseitigen Gebens und Nehmens, wie man diesen Vorgang früher wohl aufgefaßt hat, sondern als Folge des naturnotwendigen Kräfteausgleiches, bei dem das Volk, der Nährboden für alles kulturelle Werden, das Geschehen nach Ablauf seiner Bahn in sich aufnimmt, schöpferisch umgestaltet und in zäher Überlieferung bewahrt, damit es dann in ewigem Kreislauf, wenn seine Stunde von neuem gekommen, verwandelt und verjüngt wieder erstehen kann.

Als Ausdruck dieses Volkes spiegelt daher auch das Flugblattbild die geistige Haltung der Oberschicht getreulich wieder. Von hier aus gesehen spielt der zeitliche Abstand kaum mehr eine Rolle, da sich der Vorgang ja in einer andern Sphäre wiederholt als in jener, von wo er ursprünglich ausging. Man kann für die neuere Zeit (18./19. Jahrhundert) etwa drei verschiedene Grundtypen dieser Haltung herausstellen. Einmal werden die Dinge so gebildet, wie man sie sachlich zu sehen vermeint (naiv-realistisch), dann aber faßt man die Bilder als Symbole auf, als Zeichen, in unserem Falle der Musik (symbolisch), und endlich legt man alle Sehnsüchte, Hoffnungen und Wünsche in die Darstellung hinein (illusionistisch). Alle drei Arten kommen selbstverständlich kaum rein vor; am ehesten vielleicht die realistische, weil diese dem naiv empfindenden, aber mit unbestechlichem Beobachtungssinn begabten einfachen Volke, soweit es unverbildet war, innerlich entgegenkam. Es sieht auf den Bildern seine eigene Welt oder die vorgestellte höherer Schichten. Daß dabei oftmals falsche Vorstellungen über das Volk entstanden, die dann später von der Unterschicht als Ideal wieder aufgenommen worden sind, macht nichts aus; denn man will ja nicht nur das sehen, was man tagtäglich vor sich hat, sondern die Bilder müssen einen gewissen Nimbus an sich haben; zum mindesten muß der Beschauer etwas „hineinlegen" können, damit sie für ihn begehrenswert werden.

Die Familienidylle vor der strohgedeckten Hütte auf Bild V, 4 ist in ihren Einzelzügen naiv-realistisch gezeichnet, sie zeigt aber den idealisierten Landmann, wie er für den Kleinbürger als Abglanz des „oben" schon längst überwundenen Rousseauschen Naturideals immer noch lebte. Ebenso läßt sich dies beobachten bei dem manirierten arkadischen Schäfer V, 2, der zwar die Tracht des frühen 19. Jahrhunderts angelegt hat, in seiner inneren Haltung aber durchaus der galanten Schäfer-

zeit zugehört. Auch das Tirolerpaar (und noch manche andere Bilder dieser Art) sind nicht wirkliche Menschen, sondern idealisierte Typen, wie sie sich ihrer Zeit die bürgerliche Welt vorgestellt hatte.

Eine symbolhafte Grundhaltung zeigte sich damals vorwiegend auf den Vignetten; besonders stark kommt sie freilich in der älteren Flugblattperiode zum Ausdruck. Frau Musika findet sich z. B. als vornehme Dame inmitten von Orgel, Harfe, Laute, zwei Violen, einem Holzblasinstrument (Blockflöte?) und zwei aufgeschlagenen Stimmbüchern mit Mensuralnoten auf einem mit „Basel, Samuel Apiarius, 1572" gezeichneten Blatt (Stadtbibl. Basel Sar 151. 51), und hinter dem Renaissance-engel auf II, 4 könnte ganz gut auch der Windgott Äolus stecken.

Im allgemeinen aber lassen sich diese Beobachtungen bei dem weiten Abstand, der uns von jener Zeit trennt, nicht mehr mit derselben Sicherheit durchführen wie für die jüngere Periode. Dazu kommt als weiterer Gesichtspunkt der bereits oben erwähnte soziale Wandel im Abnehmerkreis hinzu, der einen unmittelbaren Vergleich mit der jüngeren Periode unmöglich macht. Im 16. und 17. Jahrhundert konnte der Drucker bzw. Verleger mit Käufern aus allen Bevölkerungsschichten rechnen, bildeten die fliegenden Blätter doch einen der wichtigsten Zweige der älteren Nachrichtenübermittlung. Sieht man von dem marktschreierischen, ausschließlich für die Massen bestimmten Vertrieb[1] ab, den es natürlich im 16. Jahrhundert auch gab, so waren die Holzschnitte der Flugblätter in der Mehrzahl doch hochwertige, mit ihrer Zeit gehende Kunsterzeugnisse, die ein treues Abbild der damaligen Musikausübung geben (vgl. I, 2; II, 3 und 4; III, 2; IV, 1 und 2). Dies zeigt sich selbst in den ältesten Flugblattdrucken, deren Bilder noch ganz auf handschriftliche gotische Vorlagen zurückgehen (I, 1; II, 1; teilweise auch I, 3 und 4 sowie III, 1). Es wäre wohl falsch, in ihnen ebenfalls eine aus den gleichen Gründen wie in der neueren Zeit hervorgerufene Stilverschleppung sehen zu wollen.

Ganz allgemein sind für die Bildkunst der älteren fliegenden Blätter Einflüsse maßgebend, die zum mindesten den Anschein eines einheitlichen Stiles erwecken. Im 18./19. Jahrhundert dagegen finden wir die mehrgesetzliche Stilmischung zwischen Alt und Neu, zwischen Elementen der Hochkunst und Bestandteilen einer handwerklichen Überlieferungsgebundenheit, die aber alle doch zu einer im höheren Sinne volkhaft verwurzelten Einheit verbunden werden.

Die eben berührten Fragen sind auch bei einer musikwissenschaftlichen Betrachtung der Flugblattbilder zu berücksichtigen, die stets weit ins allgemein Kulturelle hineinführen muß. Sehr wahrscheinlich wird systematische Durchsicht der Flugblattbestände[2] noch manches aufschlußreiche Bild zutage fördern, das die angedeuteten Fragen im einzelnen vertiefen und auch neue hervorrufen kann. Meine Ausführungen wollen darum weniger ein abgerundetes Ergebnis bringen als vielmehr dazu anregen, ein von Volkskunde und Literaturgeschichte bereits erschlossenes Gebiet auch musikwissenschaftlich als Hilfsmittel auszuwerten. Hat doch gerade in den Flugblattbildern die Liebe des Volkes zur Musik ihren augenfälligsten Ausdruck gefunden.

---

[1] H. Fehr, Massenkunst im 16. Jahrhundert. Berlin 1924.

[2] Man wird dabei auch die Abbildungen in den fürs Volk bestimmten Liederbüchern sowie die Bilderbögen, die massenweise in Neuruppin, München usw. gedruckt worden sind, in den Kreis der Untersuchung ziehen müssen, da sie zu den Flugblattbildern die engsten Beziehungen haben.

Zu den Bildtafeln[1]

Taf. I: 1. Universitätsbibl. Erlangen. Fl. Bl. Inc. 1446ª Nr. 42. *Der Graff von Rom*[2]. Holzschnitt: links, schreitender König, Schwert und Kopf eines Enthaupteten tragend. Rechts, Vordergrund, gekrönte Dame, Harfe spielend, daneben andere Dame, zwei Glöckchen schwingend; hinter ihnen, nur die Köpfe erkennbar, wohl ebenfalls zwei Frauen (singend?). Nürnberg, Adam Dyon. 1510.

2. Landesbibl. Weimar. Fl. Bl. Dd 14,6 : 60ᵈ Stück 18. *Eyn schön reygenlied || im thon / Rusticus amabilem / || Neüwlich geschmidet durch || Meyster Hemerlin jm || berg Ethna.* Holzschnitt: drei tanzende und singende Frauen, die einen Gürtel halten. Ohne Angabe von Ort, Drucker und Jahr (Jobst Gutknecht, Nürnberg, um 1520).

3. Staatsbibl. Berlin. Yd 7801²⁰ Einblattdruck Nr. 34. Liedanfang: *Ich kam durch lieb zu meinnem lieb begangen / ich sprach zu ir hertz hertzigs hertz ...* Holzschnitt: Dame, sechssaitiges Hackbrett mit Schlägeln spielend. Ohne Ort, Drucker und Jahr (Johann Otmar, Augsburg?, um 1510).

4. Staatsbibl. Berlin. Yd 7801²⁰ Einblattdruck 45. Liedanfang: *Meins gleichen hab ich funden / sy ist von edler art / ...* Rechts oben Holzschnitt: Gelehrter, ein sechssaitiges Hackbrett mit Schlägeln spielend. Ohne Ort, Drucker und Jahr (wie I, 3).

Taf. II: 1. Ratsschulbibl. Zwickau. Fl. Bl. XXX, V, 20 Stück 2. *Ein hübsche Tagweis || von eynem getrewen Wechter.* Holzschnitt: Türmer, von der Turmzinne herab das „Krummhorn" blasend. Ohne Ort, Drucker und Jahr (Georg Wachter, Nürnberg?, um 1510).

2. Stadtbibl. Bern. Rar Dr. Th. Engelmann 250. *Geschpräch-Lied || Zwischen der kö||niglichen Armada vnd der || Statt Montauban in || Franckreich. || Erstlich gesangsweiß in Frantzösi- || scher Sprach gestellt / vnd newlichen nach || derselben melodey nach eines jeden Ge- || satzes innhalt / gründlich || verteutschet.* Holzschnitt: Doppeltürmiges Stadttor, daneben, durch Mauer verbunden, runder Turm, von dessen Zinne der Türmer ein „Krummhorn" bläst. Darüber Mondsichel mit Strahlenkranz. Unter dem Bild: *Gedruckt im Jahr / 1627.* Ohne Ort und Drucker (Schweiz?).

3. Staatsbibl. Berlin. Yd 7830 Bl. 53. *Die Lytaney / || Reymenweiß. || Auffs newe Corrigirt || vnd gebessert. || Ins Vatter vnsers weyß.* Holzschnitt: Kirche (evangelische), links Geistlicher, dahinter Gemeinde, rechts Sängerempore mit 5 (6?) Sängern aus Chorbuch singend. Nürnberg, Valentin Newber o. J. (um 1544—1574).

4. Staatsbibl. Berlin. Yd 7831 Bl. 48. *Der Christliche || Glaub / in Gesangß || weyß gestelt / Durch || Sewaldum Hey- || den. || Im Thon des Vatter || vnsers.* Holzschnitt: Engel, Thurner Horn[3] blasend. Ohne Ort, Drucker und Jahr (zwischen 1561 und 1566).

Taf. III: 1. Staatsbibl. Berlin. Yd 7801²⁰ Einblattdruck Nr. 17. *Ein schones lied new gemacht. In dem thon || Mit lust so wil ich singen ein tageweyß.* Textanfang: *Ein knab het jm fürgenummen / vnd wolt spaciren gan / ...* Links ein Holzschnitt: Straße einer Stadt. Vor dem Haus einer Schönen ein Ständchen durch eine Musikantengruppe (Studenten oder Patriziersöhne). Die Gruppe besteht aus einem Laute spielenden Vorsänger (Bassist?), drei Blockflötenspielern und zwei den Diskant singenden Knaben. Die Frau vergilt das Konzert mit schnödem Undank[4]. Ohne Ort, Drucker und Jahr (Nürnberg, Ambrosius oder Wolfgang Huber, um 1510).

2. Staatsbibl. Berlin. Yd 7850 Bl. 11. *Zwey Schöne || newe Tantzlieder. Das erst: || Tantz Maydlein tantz / vnd laß || dichs nicht gerewen / dein höfe- || liche sprüng / ec. || Das ander Lied. || Zwey ding wünsch ich auff Erden / || von gantzem Hertzen mein.* Holzschnitt: Musizierendes Paar in spanischer Tracht. Dame mit Harfe, Herr mit Laute.

[1] Aus drucktechnischen Gründen mußte leider der Text der Flugblatt-Titelseiten fortfallen. Die nötigen Angaben sind im folgenden zusammengestellt. Allen dabei genannten Bibliotheken habe ich für die Abdruckserlaubnis und die Beschaffung der Lichtbilder zu danken.

[2] Der Text dieser Balladenfassung ist abgedruckt in: Deutsche Volkslieder, herausg. vom Deutschen Volksliedarchiv, Freiburg i. Br. (J. Meier), Bd. 1 (1935), 134—137.

[3] Das abgebildete Instrument kommt jedenfalls bei Virdung, Musica getutscht 1511, Bl. Cª, dem „Thurner Horn" näher als der „Busaune".

[4] Ein ähnlicher Vorgang mit einem Lauten- und einem Querpfeifenspieler ist auch bei Seb. Brant, Der Narren Spiegel (Straßburg 1549) abgebildet (abgedruckt in R. Haas, Aufführungspraxis, S. 122, Abb. 49).

Ohne Ort, Drucker und Jahr (Druck wohl Valentin Schönigk, Augsburg um 1603).
3. Staatsbibl. Berlin, Yd 7901 Band 2 Bl. 60. *Auserlesene || neue || Arien und Lieder || zum || angenehmen Zeitvertreib und Ge- || müths-Belustigung her- || ausgegeben.* Holzschnitt: zwei Männer in altertümlicher Tracht, der eine Dudelsack blasend, der andere ein vierblättriges Kleeblatt in der Hand haltend. *Gedruckt in diesem Jahr* (Sächsisches Flugblatt, Ausgang des 18. Jahrhunderts).
4. Staatsbibl. Berlin. Yd 7902 Band 3 Bl. 29. *Vier sehr schöne || Neue Lieder.* Holzschnitt: Musizierendes Paar im Freien, im Hintergrund klassizistisches Rundtempelchen. Querflöte und Laute (Gitarre?). *Das Erste: || Antwort auf das Lied: || (Jüngling, wenn ich dich von fern erblicke.) || Linna, willst du mich zum Gatten wählen . . . Das Vierte: || An Minna. | Die Sonne sinkt, der Abend winkt.* Berlin, in der Zürngib'lschen Buchdruckerey. O. J. (zwischen 1812 und 1822).

Taf. IV: 1. Landesbibl. Weimar. Dd 14,6 : 60e Stück 68. *Ein lied von dem vppi-|| gen Pawren.* Holzschnitt: im Vordergrund zwei tanzende Bauernpaare, im Hintergrund, auf einem Podium, mehrere Bauern sich die Hand reichend. Ohne Druckvermerk. (Nürnberg, Jobst Gutknecht, um 1507—1547?)
2. Stadtbibl. Frankfurt a. M. Sammelband Auct. Germ. L 521 Bl. 106a. *Zwey gar schöne || Newe Weltli-|| che Lieder / welche vor- || mahlß nie inn Truck || außgangen. || Das Erste. || Ach mein liebes Blümichen / vnd || mein liebe Rose / ec.* Holzschnitt: Vordergrund, drei vornehme Paare im Tanz, Mittelgrund links auf Empore zwei Pommern (Alt und Tenor?) blasende Musikanten. Das Ganze spielt sich in dem Garten eines Landhauses ab, im Hintergrund auf einem Hügel eine dreischiffige Kirche. Darunter: *Das Ander. || Ein Junger Gesell gieng vmb mit || falschen Tücken / ec.* Auf der Schlußseite: *Straubing* [Andreas Sommer?] *Anno 1616.*
3. Stadtbibl. Bern. Rar. Dr. Th. Engelmann 158. Zwei Zeitungslieder über ein 1752 in Constantinopel gesehenes Himmelszeichen. *Das Erste. || Ach stehet still ihr Christenleut . . . Das Andere || von zwey Verliebten . . .* Von diesem Lied auf dem letzten Blatt Str. 17—21. Als Schlußvignette drei tanzende Bauernpaare mit einem Pommhart-Spieler. Ohne Ort und Drucker, 1753.
4. Staatsbibl. Berlin. Yd 7857 Bl. 22. *Vier neue || Schöne Lieder.* Holzschnitt: Ballsaal. Im Vordergrund vier bürgerliche Tanzpaare, rechts oben Empore mit fünf Musikern: ein Blasinstrument (Fagott?), Klarinette, Trompete (dahinter Klavierspieler?) und Baßgeige. Darunter die Liedanfänge: *1. Es stand eine Linde im tiefen. 2. 'S wird besser gehn! 'wird. 3. Schöne Minka, ich muß scheiden. 4. Hier ruhst du, Karl! hier werd'. Oels, Druck und Verlag von A. Ludwig. O. J.* (um 1825).

Taf. V: 1. Staatsbibl. München. P. o. germ. 1700. 8°. Stück 7. *Drey schöne neue || Weltl. Lieder / || Das Erste: || Von deß Bauren Schaaff und Schwein / ec. || Das Andere: || Ein sehr fröhlich Feld- und Bauren-Liedlein / || von einem hertzhafften Bauren-Knecht. || In der Melodey: Hänßl geht voller Couraschi ins Feld.* Holzschnitt: Dudelsack blasender Bauer mit Schwert, rechts und links oben ein Trinkglas und eine Tabakspfeife (?). Darunter: *Das Dritte: || Was denckt ihr doch die Braut . . . Gedruckt im Jahr / 1703.* (Ohne Ort und Drucker.)
2. Staatsbibl. Berlin. Yd 7857 Bl. 13. *Lustige Schäfer- || und andere neue Lieder.* Holzschnitt: Schalmei blasender Jüngling in Schäferkostüm. *Bei A. Ludwig in Oels.* (O. J., polizeilicher Zensurstempel 1825.)
3. Landesbibl. Weimar. Dd 3 : 63[3a] Stück 7. *Fünf schöne neue || Schäfers-Lieder. || Das Erste. || Wach auf, o Schäferskind! komm und || eröffne g'schwind, ec.* (Nun folgen die weiteren Liedanfänge.) Holzschnitt: Tiroler Sängerpaar, der Mann mit Drehleier, die Frau singend (?). *Gedruckt in diesem Jahre.* (um 1840?)
4. Staatsbibl. Berlin. Yd 7902 Band 3 Bl. 37. *Sieben sehr schöne || neue Lieder.* Holzschnitt: Vorplatz einer Hütte, Familienszene. Vater, an Baum gelehnt, spielt Schalmei, die beiden Kinder tanzen, während die Mutter klöppelt (?). Folgen die Liedanfänge, davon *Das Erste. || Arm und klein ist meine Hütte,* und *Das Siebente. || Bei Männern, welche Liebe fühlen. Berlin, in der Zürngiblschen Buchdruckerei* (o. J., zwischen 1812 und 1822).

Tafel I



1



2

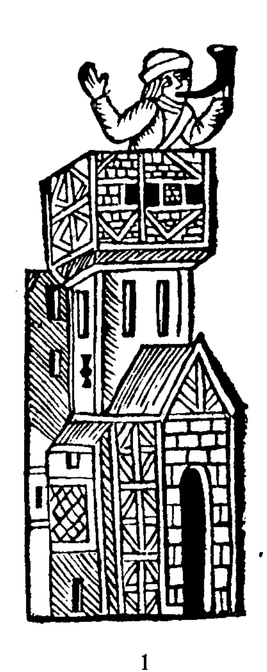


3



4

Tafel II



1



2



3



4

Tafel III



1



2



3



4

Tafel IV



1



3



2



4

Tafel V



1



2



3



4

Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Glashütte

Von Willi Schramm, Detmold

Das Städtchen Glashütte in Sachsen, südlich Pirna im östlichen Erzgebirge gelegen, verdankt seine Entstehung in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts den Glaserz- und Silberschätzen, die dort zutage traten. Die alsbald errichteten Glaserzschmelzhütten (Glashütten) gaben ihm den Namen. Daß ihm bereits 1506 durch Herzog Georg den Bärtigen das Stadtrecht und andere Vorrechte[1] verliehen wurden, läßt darauf schließen, daß es sich ziemlich schnell entwickelte. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, als die wenig mehr als 50 Jahre währende Hauptblütezeit des Bergbaues schon vorüber war, können wir bereits ein reges musikalisches Leben beobachten. Mit der Einführung der Reformation im Jahre 1540 wurde auch hier der Kirchenmusik ein starker Auftrieb gegeben. Leider ist aber durch Verheerungen und Brände besonders im Dreißigjährigen Kriege viel wertvolles Aktenmaterial verloren gegangen, aus dem für die Darstellung der Glashütter Musikverhältnisse hätte geschöpft werden können. Doch reichen die Kirchenrechnungen bis 1521 zurück. Die Pfarrmatrikel beginnen mit dem Jahre 1648. Der derzeitige Pfarrer Andreas Hartung schreibt, er habe

> „kein Kirchen-Buch, wie auch kein Register der Ehrlich getrauten, Christlich getauften undt seel. Verstorbenen, ja kein gemein Kirchen-Gebeth auff dem Predigt-Stuele, noch Agenda auf dem Altar gefunden, sondern es haben des seel. Verstorbenen Herrn Melchioris Kittelys[2] nachgelaßene Kinder dieses alles, weiß nicht auß waß Ursachen, Von hier mit hinweggenommen ... Dieweil es aber gleichwohl höchst nötig, daß auch nur in etwas Nachricht, in einem oder dem andern, von der Kirchen, Pfarr und Schule, ein Priester dieses Ortes habe, durch welchen es so fortt auff die künftige Nach Welt gebracht werden möchte, Also habe ich in meinen ersten Jahren mich umbgethan undt fleißig nachgeforschet ... [um diese Nachrichten zu einem Kirchenbuche bzw. einer Chronik zusammenzutragen] ... Ist nun dieses alles gleich nicht recht ordentlich, wie es von Jahren zu Jahren ergangen, ...: Also habe Ichs auch Stückweise von einem Mahl zum andern eingetragen, undt zweiffele Ich nicht, es werde dieses alles künftiger Zeit einem Pfarrherrn allhier nicht so wohl höchst nöthig zu wißen, alß auch höchst nöthig zugebrauchen seyn; Sintemahl durch diese Erkenntnüß undt wißenschaft Vielen Irrungen, so sich bey der Kirchen, Pfarr undt Schule ereignen möchten, gar leichtlich wirdt abgeholfen werden können".

Die Geburts-, Kopulations- und Sterberegister gehen nur bis 1642 zurück. Das Ratsarchiv ist durch die Brände in früheren Jahrhunderten ganz besonders heimgesucht worden und konnte infolgedessen nichts Förderliches zu dieser Arbeit beitragen. Wertvolle Unterstützung verdanke ich dem liebenswürdigen Entgegen-

---

[1] Denkwürdigkeiten aus der Geschichte der Stadt Glashütte. Eine Festschrift zum 400-jährigen Stadtjubiläum am 7. Oktober 1906. Herausgegeben im Auftrage des Stadtgemeinderates vom Presseausschuß. S. 12.

[2] Melchior Kittel war der unmittelbare Amtsvorgänger des Pfarrers Hartung in Glashütte.

kommen des Herrn Pfarrer Lindner (gestorben 1934) sowie des damaligen Pfarrgehilfen, des späteren Pfarrers Müller in Fürstenwalde bei Lauenstein. Viel verdanke ich auch dem bereitwilligen Entgegenkommen des einstigen Vorstehers der Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden, Herrn Arno Reichert. Insbesondere aber danke ich meinem sehr verehrten Lehrer Herrn Prof. DDr. Max Seiffert in Berlin für seine wertvollen Ratschläge und Hinweise.

Der Grund zur Glashütter Kirche wurde im Jahre 1519 gelegt. „Anno 1522 ist die Kirche also erweitert zubauen angefangen worden, denn in Vorigen Zeiten, weil Glashütt der Jonßbächischen Kirche ist incorporiret gewesen, mag nur ein geringes Meß-Capelgen alhir gestanden seyn“[1]. Die Erbauung dieser Kapelle reicht in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts zurück. Bis 1519 gehörte Glashütte mit seiner Kapelle kirchlich zu dem benachbarten Johnsbach; von da ab bildete der Ort eine eigene Pfarrgemeinde[2]. Der Kirchenbau wurde aber erst 1535 zu einem gewissen Abschluß gebracht.

Auch eine Schule, jedenfalls eine Knabenschule, scheint bei Einführung der Reformation vorhanden gewesen zu sein; denn im Jahre 1563 schon „ist die Schule gantz auffs neue erbauet worden, man hat auch die Pfarr-Ecker undt Wiesen-Fleckgen abgesteinet und mit Mauern umbgeben, daß sie zum Gebrauch Nutzbar worden seyn“. Diese Knabenschule ist bis 1618 wohl die einzige Schule des Ortes gewesen; denn in dem Bericht über die Lokalvisitation der Superintendentur Pirna, gehalten zu Glashütte Anno 1618, lesen wir:

„Ingleichen were eine Mägdel-Schule, wegen der Vielfältigen Jugend diß Orths anzurichten hoch Von nöthen. Der Pfarr hat ein fein Christlich weib zur Schulmeisterin Vorgeschlagen, und bittet, daß Ihr Vom Rath nur etwas Vom Holtze möge Jährlich gegeben werden, so wolle sie sich darzu gebrauchen laßen, treu und fleißig Schul halten, der Visitator hat den Rath darzu angemahnet, der sich erbothen, daßelbe also anzuordnen“.

Wie es in den damaligen Schulen und Kirchen Sachsens mit dem Gesange bestellt war, darüber erhalten wir Nachricht durch die „General-Articul, und gemeiner Bericht / wie es in denen Kirchen mit den Pfarrherren / Kirchen-Dienern / Schulmeistern / Dorff-Küstern etc. gehalten werden soll“ und „Churfürst Augusti zu Sachsen Kirchen- und Schulordnung“ vom Jahre 1580:

„Damit auch das Volck im Singen nicht irre gemacht, sollen die Custodes keine andere / denn D. Luthers Gesänge, und die er ihme gefallen lassen, in der Kirchen singen / damit sie dieselbigen wohl lernen, und eins das andere desto leichter lehren könne.“ — „Damit aber / wo die Schulen groß / und fünff Classes darinnen angestellt / nicht ein unordentlich Geschrey angerichtet / wenn zugleich in allen Classibus gesungen werden solt / noch die Knaben zu lang auffgehalten, da in einer Klasse nach der ander der Gesang gehalten, da besonders zu allen Classibus besondere lectoria verordnet / soll in prima Classe, Erhalt uns Herr / etc. gesungen / in secunda, die Gebet Fabricii, in tertia, ein Lateinischer Hymnus, in quarta, ein deutscher Psalm / in quinta, ein Lateinischer Psalm auswendig ordentlich nach einander recitiret werden / also daß die Knaben gleich in ihrer Kindheit die Psalm in gute Gedächtniß bringen / und hernach nimmermehr vergessen“.

[1] Glashütter Pfarrmatrikel.

[2] Die ev.-luth. Kirche zu St. Wolfgang der Bergstadt Glashütte in 4 Jahrhunderten. Festschrift 1935. S. 10.

Für die einzelnen Gottesdienste wird bestimmt: „Zu der Metten und Vesper" soll „ein Psalm durch die teutschen Schulmeister und das Volk vor und nach gesungen werden." „An den Tagen aber in der Wochen, da Predigten gehalten", soll „durch die teutsche Knaben samt dem Volck ein Psalm vor und nach der Predigt gesungen" werden. Da, wo „von der Remission oder Schul-Feyertagen" die Rede ist, wird den Singknaben zur Pflicht gemacht, „daß sie sich zum Singen und zu der Vesper finden". Die Gesänge sollen in der Kirche „mit Christlicher Andacht und guter Zucht verrichtet werden", die Singknaben sollen „züchtig seyn / und ordentlich die Gesänge helffen verrichten". Es sollen „arme Knaben, so zur Schul gehalten werden / nicht Hunger noch Mangel leiden". „Darzu dann an etlichen Orten und fürnehmen Städten / über das / so sie auff der Current mit Singen von Hauß zu Hause sammlen / auch vermögende Leut löbliche Stifftungen gethan" / usw.

Anläßlich jener Lokalvisitation in Glashütte 1618 wird beschlossen:

„Weil auch offtermahls arme Knaben, so feine Ingenia haben, Vorhanden, ist mit Beliebung des Raths und der Bürgerschafft, auff des Pfarrs Anbringen, für gut angesehen, daß solche arme Schüler am Sontag und Mittwoch Current gehen und singen, undt sollen Pfarrer und Schuldiener hierinnen die Anordnung zugleich mit einander haben, und waß alda gesamlet, treulich unter sie außtheilen."

Die Knaben der Kurrende trugen, wie wir es auch heutzutage in verschiedenen Städten noch haben, schwarze Mäntel, die zum Inventar der Kirche gehörten und von wohlhabenden Bürgern der Stadt oder der Umgegend gestiftet wurden.

Der Kantor

Die angeführten Verordnungen weisen uns auf den Mann hin, der das musikalische Leben der Gemeinde leitete: der Kantor. Seine Tätigkeit war sehr vielseitig. Er war vollbeschäftigter Lehrer, der in den verschiedensten Fächern unterrichtete, besonders aber den Musikunterricht zu erteilen hatte. Als Leiter der Kirchenmusik nahm er eine ganz besondere Stellung ein. Neben seinem Schul- und Kirchenamte hatte er auch die Leitung der Kantorei, des „Chori Musici" in der Hand. In den schon erwähnten „General-Articul" vom Jahre 1580 heißt es über die Aufgaben des Kantors:

„Deßgleichen sollen die Cantores jederzeit in der Kirchen singen / was sie von ihren Pfarrern geheißen werden / derwegen denn die Pfarrer mit Fleiß darauff achtung geben / und ernstlich verschaffen sollen / daß in der Kirchen nicht ihre da sie componisten seyn / oder anderer neuen angehenden / sondern der alten und dieser Kunst wolerfahrnen und fürtreffentlichen componisten, als Josquini, Clementis non Papae, Orlandi, und dergleichen Gesäng enthalten, so auff Tantzmeß oder Schand-Lieder Weise nach / componirt / sondern es also anstellen / was in der Kirchen gesungen / daß es herrlich tapffer sey, und zur Christlichen Andacht die Leute reitzen mag."

„So soll auch der Cantor zu gewisser Zeit mit den Knaben in der Kirchen seyn / und samt dem Organisten die Gesänge also anstellen / daß jederzeit der Pfarrer oder Kirchen-Diener auff seine bestimmte Stunde auff der Cantzel sey / und die ordentliche Predigt verrichte / damit das Volck nicht mit Unwillen zu lange und über die Zeit auffgehalten werde." — „Es soll auch der Cantor nicht allezeit figuriren / sondern die Gesänge / mit Rath des Pfarrers also abtheilen / damit auch gemeine Psalmen mit der gantzen Kirchen / sonderlich aber reine / schöne / Christliche und Lehrhaffte Psalmen und Lieder ge-

sungen werden / so entweder D. Luther selbst gemacht / oder als rein und Christlich gerühmet hat."

„Damit auch die Knaben am Sonnabend vor Mittage / in ihren sacris lectionibus nicht gehindert werden / soll der Cantor seine Gesänge / so man auff den nachfolgenden Sonntag brauchen wird, nicht dieselbige Stund / sondern eine halbe Stund vor der Vesper, mit den Knaben / biß sich die andern Schüler sammlen, und nachmals mit einander zur Kirchen gehen / üben." Der Kantor soll die Knaben, die schwatzen oder sich sonst „ungebührlich bey dem Singen gehalten / ... nicht mit dem Griffel oder baculo auff die Köpff schlagen, sondern ihn mercken, und mit dem Finger wincken / und ihn nachmals in der Schulen gebührlich mit der Ruthen züchtigen."

„Es sollen / der Schulmeister und seine Collaboratores, besonders aber der Cantor, die armen Knaben[1] mit dem Gesang also abrichten / daß sie auff der Gassen nicht heßlich und verdrießlich schreyen, sondern ihr Gesang stille / langsam / und so viel möglich / also verrichten / daß ihnen lieblich zuzuhören / und die Leute desto lustiger ihnen zu geben bewegt werden möchten / darzu dann nicht wenig dienete / daß sie bißweilen die teutschen Psalmen / wie sie auffs einfältigste mit vier Stimmen componirt / oder andere kurtze geistliche Gesänge mit gleicher und nicht erhöhter Stimme singen würden."

Zu den Obliegenheiten des Kantors gehörte aber nicht nur der Schul-, besonders der Musikunterricht, er hatte als Kirchenbeamter auch das Glöckneramt und die damit verbundenen Verpflichtungen inne. Die Pfarrmatrikel der Kirche zu Glashütte berichten darüber: Die Schulknaben

„sind verbunden, auf Anordnung des Cantoris, (dem das Glöckner-Dienst mit zustehet ...) das Geläute in der Kirchen zu den Sonntäglichen und Festtäglichen Metten, Predigten und Bet-Stunden, wie auch zu den Wöchentlichen Bet-Stunden und Mittags-Zeit, ingleichen die Wochen-tage, wann keine Bet-Stunde gehalten wird, nach mittags um 2 Uhr wegen Erinnerung der hiebevorigen Türken-Gefahr, und denn zu den Leichen oder Begräbnißen so wohl den Tag vorher, als auch am Tage des Begräbniß selbst, ehe man mit den Schülern und Cantorey ausgehet, alle Zeit (ohne was dem Calcanten Sonnabends und Sonntags mit der großen Glocke das erste mahl zu läuten zukömmt) fleißig zu verrichten. Welches von uhralters her also im Gebrauch mag gewesen seyn."

Das Einkommen des Kantors war äußerst gering. Als festes Gehalt finden wir in den Kirchenrechnungen außer den Naturalien viele Jahre hindurch gleichbleibend 4 Schck. 54 *gr.* angegeben. Hierzu kamen allerlei kleinere Beträge für besondere Auslagen und Dienstleistungen. So lesen wir 1567: 2 *gr.* „zu glockenschmiere". Dann: „1 *gr.* 6 *Pf.* dem Cantori zu fetten geben, die Seiger damit zu schmieren" — der Betrag hierfür schwankte in den folgenden Jahren und erreichte 1597 die Höhe von 4 *gr.* 6 *Pf.*, der Kantor erhielt ihn jedesmal zu Pfingsten. Eine ebenfalls immer wiederkehrende Einnahme war „1 *gr.* vor Altar auszubutzen zu Ostern". Für Lichter erhielt er ebenfalls alljährlich einen gewissen Betrag. 1579 bekam die Kantorin 5 *Pf.* und 6 *Pf.* „vor den Kelch Tuchlein zu stercken"; dieser Posten kehrt in den Kirchenrechnungen immer wieder. 1595 erhielt sie 4 *gr.* für das Waschen der Kirchengeräte. 1569 bekam der Kantor „Ciriaco Fritschen 4 Schck. vor 4 Scheffel Dezem so ihm auff Michaelis nechst kunftig von dem Kurhischen Dezem gebürret aufs halbe ihar". Ein andermal heißt es: „21 *gr.* dem Cantori Fritschen geben vor den halben Theil der garben so ihme uf ein halb ihar von Kirchen gebüren." — 1592 erhielt der Kantor unter anderem außer dem Holz, das ihm nach den Kirchenrechnungen alljährlich geliefert wurde, „2 *gr.* zu reissigk

[1] Von der Kurrende.

zu hülfe im Wintter, weil es zu lang kalt". Weiterhin wurden „1 *gr.* dem Cantori geben, hat aufm Kirchhoffe bahne gemacht". — 1598 erhielt er unter anderem 5 *gr.* 6 *Pf.*, „da Er dies ihar die altar Tucher und die Chorkittel hat lassen waschen".

Seit Erbauung der ersten Orgel (1597) hatte der Kantor auch noch das Amt des Organisten inne. Dadurch erfuhr seine Besoldung eine kleine Aufbesserung. Er bekam dafür 48 *gr.* mehr, 24 *gr.* von der Kirche und 24 *gr.*, die ein gewisser Brauneberger gestiftet hatte. 1603 bringt die Kirchenrechnung als Ausgabe: „6 *gr.* dem Cantori geben, hat am Pfingst-Dinstage die stände[1] in Richtigkeit bracht und Register daneben gefertiget". 1606 bekam er 1 *gr.*, weil er „glockenstränge zu Dippoldißwalde bestellet" hatte, ferner durch Verwendung des Pfarrers 1 Schock 24 *gr.* zur Orgelbesoldung, 1608 auch wieder zusätzliche Feuerung: „7 *gr.* vor ein halb schock reisig, so dem Cantori in die Schulstube im vergangenen Winter des 1607. Jahres wegenn der sehr großen Kältte gegeben worden, weil Er mit anderthalben schocken nicht auskommen könne". Auch aus Stiftungen wurde seine Besoldung aufgebessert. So erhielt er aus einem Legat des Bürgermeisters Salomon Voigt in Dresden jährlich 1 Silb. Schock 45 *gr.* zu seiner Orgelbesoldung. Dazu kam noch ein Legat des Bürgermeisters Matthes Schlinzing, das aber von 1692 an nicht mehr als Besoldung für den Kantor erwähnt wird. Später finden wir auch eine Bezahlung von 6 *gr.* für den Kantor „zu Saiten auf die Chor-Geigen". Seit 1732 betrug die Orgelbesoldung des Kantors insgesamt 3 *Thlr.* 12 *gr.*

So gering das Einkommen war, so war es dennoch vor Minderungen nicht sicher. In den Visitationsakten der Superintendentur Pirna 1608 heißt es:

„Von der Orgel hat die Gemeine bishero 10 Taler dem Cantori gegeben, hinfüro will sie nichts geben, vnd soll Ihm die Kirche nur 4 Gulden geben. — Der alte Brauneberger hat dem Rath einen Garten übergeben, zudem ende, daß der Cantor auch etwas zugebrauchen haben müge, inmassen er dan demselben etliche Jahr genützet hatt. Neulich hat der Rath einem andern die nutzung vmb 10 Taler verkauft, dem Cantori, auf sein embsiges anhalten, denselben, auch vmb beser bezahlung, nicht folgen lassen wollen."

Noch 1617 beschwerte sich Kantor Kleppisch hierüber und ersuchte um Verzinsung dieser 10 Taler oder anderweite Entschädigung.

Eine genaue Aufstellung des Gesamtgehalts des Kantors findet sich in der vom 30. Mai 1617 datierten „Registratur, wegen Einkommen des Cantoris in der Glashütten":

„14 Gulden Am gelde, jedes Quartal $3^1/_2$ *Gl.* Verrichten Ihme die Kirch-Väter, daran gefallen 17 *Gl.* 8 *gr.* Anleute geldt, werden den Kirch-Vätern auß dem Berg-Ambt Von den Zechen Quartaliter Verrichtet. 1 *Gl.* 13 *gr.* wirdt Von der Kirchen Einnahme Vollents Verrichtet. 4 *Gl.* werden ingleichen Von der Kirchen Einnahme wegen der Orgel zuschlagen Ihme gegeben, da zu Vorhin 10 *Gl.* Von der Gemeine darzu Contribuiret worden, hernachmahls aber wiederumb hinderzogen undt Verweigert worden, daß man dieser gestalt zu keiner andern Besoldung gelangen könne, Muß also der Cantor, da sonsten bey der theuren Zeit, das Einkommen nirgents gelanget, die Orgel umb solchen geringen Endtgeldt neben den Cantor-Dienste Versorgen. Decem an Gedreyde Von Dorff Luchau Sieben Scheffel Korn Dreßdnisch oder Neu Maaß, werden Ihme, wie dem Pfarrer undt Schulmeister Von etlichen Einwohnern zu Luchau, jährlichen Michaelis gereichet." (Folgt Aufstellung der Namen und Lieferungsverpflichtungen

[1] Kirchstühle.

der einzelnen an Scheffel und Garben.) „Über dieses haben die zu Luchau Voriger Jahre dem Cantori Ein undt dreißig Brodt gegeben, Alß aber das Churfürstliche Forberg[1] daselbst getheilet worden, seindt 5 Brodt davon gefallen, dagegen dem Cantori nunmehr 2 *gr.* Von nachbenandten Personen gewährt werden, undt geben jetzundt die 26 Brodt, wie folget": (folgen die Namen). — „Ingleichen hat der Cantor bey denen zu Luchau jährlich den heiligen Abendt, Weinachten, undt den grünen Donnerßtag einzufordern, geben nach Vermögen, was eines Jeden guter Wille. Accidentia, 1 *gr.* 6 *Pf.* bekömbt der Cantor Von einer Leichen Leutegeldt, Wenn aber bey der Sepultur Figural gesungen wirdt, hat er davon 3 *gr.* Sonsten hat er Von Leichen wegen des Singens gar nichts." „6 *Pf.* Von einer Copulation, Wenn auch die Orgel geschlagen wirdt, giebt man Ihm sonderlich 3 *gr.* — 6 *Pf.* giebt man Ihme, Wenn getauffet wirdt, Vom Tauffstein zuzurichten.

Über dasjenige was dem Cantori Von der Schreiberey in den Gerichten an Schreibegebühren einkömbt, giebet Ihme der Rath 2 *Gl.* —

Von den Ein undt dreyßig Scheffel Korn[2] haben wir dem Pfarrer in der Glashütte 16 Scheffel, dem Schulmeister 8 Scheffel, dem Cantori, welcher das Glöckner Ambt mit Versorget, 7 Scheffel Korn Verordnet, die Garben Korn undt Haber undt Brott auch dem Cantori Verordnet undt investiret.

Über das aber hat ein Schulmeister in der Glaßhütt bißher seiner Besoldung 44 *Gl.* gehabt, dieweil aber demselbigen nochmahls Von den 31 Scheffel Korn 8 Scheffel zugeordnet, auch sonsten zimlichen Zugang Von der Stadtschreiberey Ambt hatt, haben wir dem Cantori oder Custodi Von den 44 *Gl.* 14 *Gl.* zugeordnet."

Nach dem Visitationsprotokoll vom 18. September 1671 hatte der derzeitige Kantor Gabriel Ursinus folgendes Einkommen:

„Einkommen am gelde.

6 *Gl.* werden ihm jährlich zu Michaelis von der bürgerschafft durch eine allgemeine anlage von der Orgel zu schlagen gegeben.

4 *Gl.* werden ingleichen von der Kirchen Einnahme gegeben, welche die Kirchväter dem Cantori als eine besoldung außzahlen.

5 *Gl.* von 100 *Gl.* welche Herr Salomon Voigt Bürgermeister in Dresden seel. anher vertestiret undt mir diese 5 *Gl.* Zinß vermöge des legati bißher vom Richter gereichet worden.

3 *Gl.* Item so Herr Matthes Schlinzig Bürgermeister in Dreßden verordnet, wegen einheizung der untern Schulstuben, so anizo vom Cantore verrichtet wird, sind mir auch vom Richter bißanher gegeben worden.

6 *Gl.* Zulage wegen des Orgelschlagens werden jährlich auß dem brauhause entrichtet, iedes qvartal 1 *Gl.* 10 *gr.* 6 *Pf.* stehet zwar auff wiederruffen, weil aber die besoldung des Cantoris sonsten gar wenig, undt man sich bey theuerer Zeit nicht darauff außhalten könte, ist unterthänigst zu erinnern, ob nicht solche 6 *Gl.* perpetuirlich undt zum Matriculn zu bringen weren.

1 *Gl.* Zinse Iohannis Bapt. wegen Hans Hehnens legati, wird ihm von den Kirchvätern entrichtet. Sonsten von den Schulknaben empfehet der Cantor kein Precium, da doch besage derer Decretorum der gehaltenen General undt local Visitation anno 1617 So im Obern Consistorio 1625 publiciret worden klärlich enthalten, wie von den vermögenden Knaben denen praeceptoribus Schulgeld gegeben werden solte.

Der Cantor hatt auch keinen garten, oder eines fußes breit an Ackerbau nicht zugebrauchen, ob wohl in gedachten Decretis den domaligen Herrn Superintendent zu Pirna befohlen worden, sich mit fleiß zuerkundigen wie es ümb den alienirten garten Valtin Ehrlichs, welchen hiebevorn der Cantor genuzet, beschaffen, wer selbe alienation an-

[1] Vorwerk.

[2] Der Gemeinde Luchau. Die Gemeinde hatte vertraglich an die Kirche zu Glashütte zu liefern: „31 Scheffel Korn Neu Maaß, 31 Garben Korn, 31 Garben Hafer, 31 hausbackene Brote."

geordnet, undt ratificiret, undt solches ins Ober Consistorium ausführlich berichten sollen, so aber biß dato angestanden, undt ist dieser wegen dem Cantori keine Satisfaction geschehen.
Es bekömmet auch der Cantor jährlichen an Michaelis von der Dorffschafft Luchav 7 Scheffel Korn, und giebt Einen halben Scheffel Michael Böhme, Einen halben schl. George Böhme, Einen halben schl. weniger ein halb Kuchenmaß Nicol Doranth, Einen halben schl. undt $1^{1}/_{2}$ Metzen Christoph Böhme, Ein Viertel Iakob Merbt, Drey Viertel Marttin Holffer, Einen schl. undt 3 Metzen George Eyßrich, Einen halben schl. Nicol Mänchen, Drey Viertel undt eine Metzen Heinrich Grahle, Einen Scheffel Hans Schubert, vice Richter, Anderthalb Viertel und $1^{1}/_{2}$ Metzen Matthes Schneider,
Ferner hat der Cantor bey den Einwohnern des Dorffs Luchau an Michaelis zu fordern 34 Korn garben undt 27 Hafer garben, Item 23 brodte undt 2 *gr.* 2 *Pf.*, hierzu giebt

	Korn.	Hafer.	Brodte.	*Pfg.*
Hans Schubert	1	1	1	
Marttin Holffer	2	2	2	
Friedrich Jungnickel	1	1	1	
George Böhme	1		$^{1}/_{2}$	
Jakob Merbt	2	1	2	
Marttin Jungnickel	2	2	2	
George Jungnickel	2	2	2	
George Thoranth	2	1	$1^{1}/_{2}$	
George Grahle	1	1	1	
Hans Bernhardt	1	1	1	
Die Richterin	3	2	2	
Nicol Tohranth	1			2
Die Friedrich Grahlin		1		2
George Eyßrich	2	1		8
Marttin Günter	1	1	1	
Hans lehman	1	1	1	
Heinrich Grahle	1	1		4
Christoph Böhme	1	1		4
Matthes Schneider	1			2
George Thorandt		1		2
Jacob Ungerman		1		2
George Herffert	2	2	$1^{1}/_{2}$	
Christoph Steingen	1			
Nicol Mänchen	1		$^{1}/_{2}$	
George u. Michel Böhme	1	1	1	
Elias Hubeld	1	1	1	
Friedrich Jungnickel	2	1	$1^{1}/_{2}$	

Accidentia.

6 *gr.* bekömt der Cantor von einer Sepultur wann Figural gesungen, undt 3 *gr.* wenn keine leichpredigt darbey verrichtet wird, Item 1 *gr.* 6 *Pf.* laute geld.
6 *gr.* Von einer brautmeße, darümb der Cantor die Orgel schlagen undt etliche stücke musiciren muß, 3 *gr.* aber wenn nur Choral gesungen, undt gleichwohl vom Cantore das orgelschlagen darbey verrichtet wird. 2 *gr.* wenn ein Kind getaufft wird, den Tauffstein anzurichten, 1 *gr.* von einen gevatter briefe zu schreiben.

Gabriel Ursinus,
Cantor undt Organist zur
Glaßhütt."

„In des Cantoris Stübgen" sah es laut Inventarverzeichnis von demselben Jahre recht dürftig aus:

„1. Ein Tischlein
2. Ein Vorsetz-Bäncklein.
3. Ein Töpff-Bret.
4. Ein Teller-Bret.
5. Ein Küpfferner Offen-Topff.
6. Eine Röhre".

Wenige Jahre später, etwa 1680, machte Pfarrer Friedrich Peck folgende Aufstellung:

„Das Kantor-Dienst betreffend“

„Ein Cantor alhier wird noch heut zu tage, wenn die Stelle vaciret, durch einen E. Rath mit Genehmhaltung des Pfarrers bestellet, und dem Ober-Consistorio zur Confirmation mit Bericht des Hn. Sperintententens zugeschicket.

Die Besoldung ist gar geringe, also, daß sie wol eine Zulage bedürffte, Zumahl da ein guter Cantor bei dieser sonst wohlbestalten Kirchen hochvonnöthen ist. Als man vor Alters die Stadtschreiber-Bestallung dem Schulmeister abgenommen, ist solche dem Cantori zugeleget worden, allein heut zu tage geneust solche keiner unter dießen beiden, sondern der Rath bestellet anderwerts eine Person darzu. Das itzige Einkommen der Ordinar-Besoldung ist folgendes:

4 *Gl.* Orgel-Besoldung gibt ihm die Kirche.

6 *Gl.* die Gemeine durch eine Anlage, auch Orgelbesoldung.

6 *Gl.* Gibt ihm die Gemeine von den Bräu-Zinsen, als eine Besoldung.

5 *Gl.* bekömt er von Hn. Salomon Vogts, weiland Verdienten Bürgermeisters in Dreßden, verordneten Legato.

3 *Gl.* Hat er Zu geniessen, so lange er in der Schulen wohnet, jährlich, wegen Einheitzung der untern Schul-Stuben, welche der sel. Bürgermeister Zu Dresden, Herr Matthaes Schlinzig gestifftet.

1 *Gl.* bekömmt er von Johann Hönens Legato.

16 *Gl.* Hat er wegen gedoppelter Abschreibung der Kirch-Rechnungen bisher etl. Jahr gehabt.

8 *Gl.* gibt ihm die Kirche Zur Glocken und Zeiger-schmiere.

4 *Gl.* gibt ihm die Gemeine wegen des Zeiger-stellens.

S(umma) 30 *Gl.* 3 *gr.*

Aus dem Dorfe Luchau geneust der Cantor heut zu tage jährlich: 7 scheffel Korn. 26 Brote und 2 *gr.* Geld. 31 Garben Korn, und 31 Garben Haber. So hat er auch den Heil. Abend Weihnachten, und den grünen Donnerstag einzufordern bei den Luchauern, da iedweder nach Vermögen, und was sein guter Wille ist, ihm zu geben pfleget.

Von Alters hat die Kirche dem Cantor jährlich 34 *gr.* wegen des Zeiger-stellens entrichtet. Hingegen hat sie nichts zum Orgelschlagen gegeben, sondern die Gemeine hat völlige 10 *Gl.* selbst contribuiret.“

„Im übrigen hat auch vor Alters, als das liebe Bergkwerk annoch alhier in vollem Schwange gangen, der Cantor 4 *sch.* 20 *gr.* Anläute-geld darvon gehabt, welch Geld die Kirche von dem Bergk-amte eingenommen, und hernach dem Cantori ausgezahlet.“

„Hingegen hat die Kirche, wenn die Stelle über Zeit vaciret, den Decem eingenommen, wie Anno 1569 in der Einnahme zu sehen, da stehet: 56 *gr.* an baarem Gelde eingenommen vor 7 Viertel Korn, die der Kirchen zu gute gegangen auf ein Quartal, da man keinen Cantor gehabt.“

Wenn ein neuer Kantor in sein Amt eingeführt, „confirmiret“ oder bestätigt wurde, so bekam er dafür ein besonderes Geldgeschenk aus der Kirchenkasse, so z. B. der Kantor Martin Lehmann Anno 1621: 42 *gr.* („Die Confirmation dieses Cantoris, Herrn Martin Lehmanns, hat die Kirche 2 *Gl.* gekostet.“)

Bei der geringen Besoldung mußte sich der Kantor auch um Nebenerwerb bemühen. So gab er „auf der Eltern gebührendes Ansuchen“ Privatunterricht in Musik. Gewiß bedeutete es für ihn auch eine fühlbare Erleichterung, als bei der durch Kurfürst Johann Georg laut Erlaß vom 9. November 1646 erfolgten Neuregelung der Steuervergünstigungen den „Schul-Collegen“ und Organisten in Städten „drey faß“ (Tranksteuer) jährlich erlassen wurden.

Die Kantoren der Stadt Glashütte

1. Johann Fink 1563.
2. Zacharias Hering 1565.
3. Balthasar Ponda (Stund) 1565—1572.

Aus Dippoldiswalde, wurde 1572 Diakonus in Freiberg[1].

4. David Trenckner 1566[2].
5. Zacharias Hering 1567 (siehe unter 2).
6. Georg Otto 1568.
7. Cyriacus Fritzsch 1568.
8. Georg Hettig 1569.
9. Johann Hübel 1572.
10. Christoph Böhme 1581.
11. Melchior Franzisco 1584.
12. Melchior Kotzerock 1587.
13. Johann Geißler 1589.

Wird schon in der Kirchenrechnung von 1577 einmal als Kantor genannt, während 1578 wieder Johann Hübel als solcher bezeichnet wird.

14. Joachim Renner 1593.

Kam vermutlich aus Freiberg, denn wir lesen in der Kirchenrechnung von 1593: „8 *gr*. Martin Ehrlich fuhr lohn geben vor des Cantors gerette" (Hausgeräte) „zu Freiberg zu holen."

15. Johann Kleppisch 1600 (1601)—1621.

Er stammte aus Glashütte, wo dieser Name schon 1535 vorkommt. In den Visitationsakten der Superintendentur Pirna vom Jahre 1608[3] heißt es: „Joannes Kleppischius, Ist im Ambt 8 Jahr gewesen, Ist zugleich mit Organist und Stadtschreiber", und in dem Bericht über die „Lokal-Visitation" der Superintendentur Pirna in Glashütte vom Jahre 1618 lesen wir: „Cantor Johannes Kleppisch, Glashüttensis, aetatis 39. Johans Kleppischen daselbst S. Sohn, Verrichtet zugleich das Orgelschlagen und Stadtschreiberey mit, undt ist in solchem Dienste 17 Jahr." Hiernach wurde Kleppisch 1579 geboren und trat sein Amt 1600 bzw. 1601 an. Während seiner Amtstätigkeit wurde das Amt des Organisten mit dem des Kantors vereinigt. 1621 legte er sein Amt als Kantor nieder und wurde Schulmeister in Glashütte. Aber er behielt „das Orgelschlagen, so er bisher als Cantor gehabt, und zum Cantor-Dienst gehöret, da er Schulmeister worden", bei, „weil vielleicht der Neue Cantor Martin Lehmann darinnen nicht geübet gewesen". Er starb 1657. — Auch als Tonsetzer ist er hervorgetreten. Unter „Glashütte V Misc. 1" finden sich in der Dresdener Staatsbibliothek zwei starke handschriftliche Foliostimmbände (Diskant und Tenor) einer Sammlung von Motetten. Am Schlusse des einen Bandes befindet sich ein zwei Blätter umfassender Anhang aus späterer Zeit. Auf dem

---

[1] Die Kantoren in Sachsen waren bis Ende des 17. Jahrhunderts durchweg Theologen.

[2] R. Vollhardt, Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen (Berlin 1899), nennt S. 3 unter „Altenberg" einen Daniel Trenckner aus Lichtenstein, der vordem Kantor in Glashütte war. Sehr wahrscheinlich sind beide identisch.

[3] Hauptstaats-Archiv Dresden, Loc. 2051.

zweiten Blatte lesen wir: „Magnificat Octavi Toni 4 Voc. Joh. Kleppischius Comp.“ („Et exultavit Spiritus meus“). Geschrieben ist dieser Nachtrag vermutlich von Kleppisch selbst. Die auf dem ersten Blatte verzeichnete „Hymne auf den heiligen Ehestand“ scheint ebenfalls von ihm geschrieben und komponiert zu sein. Die übrigen Gesänge der Sammlung stammen aus den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts.

16. Martin Lehmann 1621—1633.

In der Kirchenrechnung von 1624 ist zu lesen: „4 *sch.* 54 *gr.* des Cantoris Martin Lehmanns Besoldung, davon er aber nur 34 *gr.* bekommen, die andern 4 *sch.* 20 *gr.* sind dem Jungen, der das Bergk-Glöcklein geläutet, außen Bergk-amte vom Anläute Gelde entrichtet worden, weil der Cantor sich dessen gutwillig begeben“. Aber 1625 hat er das Anläuten wieder angenommen, „darum ihm auch gedachte 4 *sch.* 54 *gr.* völlig sind gegeben worden“. Während der Zeit des Kantors Lehmann wurde von der Kirche „des Vulpii[1] Composition der deudtschen Sontägigen Evangelischen Sprüche durchs gantze Jar zu singen“ beschafft, ein Beweis, daß der derzeitige Kantor ein strebsamer Kirchenchorleiter war, der nur gute Chormusik zu bieten bemüht war. Lehmann starb 1633.

1633—1635 wurde das Kantoramt durch Johann Kleppisch vertreten.

17. Georg Küttel 1635.

„Hat keine rechte Bestallung gehabt, darum Er hernach gen Ruppendorff gezogen.“

18. Samuel Seidel 1640 (1635)—1665.

Über ihn, den musikalisch bedeutendsten der Glashütter Kantoren und Organisten, berichten wir am Schluß dieses Verzeichnisses ausführlich.

19. Gabriel Ursinus 1666—1686.

Er wurde 1647 zu Lauterbach geboren, 1666 zum Kantordienst berufen und konfirmiert. 1668 verheiratete er sich mit J. Susanne Kohlsdorf, die ihn überlebte und sich 1688 mit dem Schuhmacher Georg Grahl wiedervermählte. Ursinus starb am 15. Oktober 1686 im Alter von 39 Jahren.

20. Georg Leschke 1687—1700.

Über seinen Tod berichtet die Chronik folgendes: „Herr George Leschke, in die 13 Jahr alhier gewesener Cantor und Organist, ward am 14. Martii (war Sonntag Oculi) Abends von einem Soldaten jämmerlich durchs Herz gleich mitten durch unschuldig gestochen, maßen auch solcher Stich nicht Ihm, sondern einem andern beysitzenden gelten sollen, da Er denn gleich auf der Stelle todt geblieben, seines Alters über 45 Jahr, und ward am Sonntage d. 21. Martii Lätare nach erhaltenen Ober-Consistorial-Befehlig, bei sehr volkreicher Versammlung aus benachbarten Orten, nach gehaltener Leich Predigt und Abdanckung Christl. begraben.“ Er war also 1654 oder 1655 geboren. Sein Vater war der Müller der Schneckenmühle in Glashütte, Martin Leschke. Seit 1694 war er mit Susanne geb. Freudenberger, der Witwe des Bürgers und Maurermeisters Georg Dreißig, verheiratet.

21. Georg Heinrich Fleck 1700—1747.

---

[1] Melchior Vulpius (1560—1615).

Er kam aus Liebstadt, war aber ebenfalls geborener Glashütter, Sohn des Bürgers und Lohgerbermeisters Georg Fleck, und verheiratete sich 1702 mit Anna Judith, der ältesten Tochter des Bürgers, Schmiedes und Krämers Georg Köhler. Sein jüngster Sohn, Georg Heinrich, war Maurer und Adjuvant beym Choro Musico.

22. Johann Christoph Strohbach 1747—1754.
Wurde 1754 Kantor in Augustusburg.

23. Karl August Struntz 1754—1798.

24. Friedrich August Ehrlich 1798—1806.
Seit dieser Zeit sind Rektor- und Kantorstelle vereinigt.

25. Christian Friedrich Lohse 1806—1826.
Geboren 1764 in Zschopau, er starb 1827.

26. Wilhelm Kaulfuß 1826—1861.
Geboren 1798 in Pretzschwitz bei Pirna, starb 1866.

27. Karl Leberecht Schaarschmidt 1861—1866.
Rektor, Kantor und Organist, 1866—1891 Organist.

28. Karl Fürchtegott Behnisch 1866—1885.
Nur Kantor, 1885 emeritiert; gestorben 1887 in Vogelsang bei Pirna.

29. Hermann Alfred Müller 1885—1932.
Geboren 1861 in Altstadt-Waldenburg; 1912 auch noch Organist in Glashütte.

30. Richard Ficke seit 1932.
Geboren 1877 in Krummenhennersdorf.

Samuel Seidel

Samuel Seidel wird schon 1635 als Organist genannt, anfangs vertretungsweise; aber es ist wahrscheinlich, daß er bald beide Ämter versah. Sein Geburtsjahr war nicht zu ermitteln, doch scheint er als geborener Glashütter sehr jung auf diesen Posten gekommen zu sein. Die Familie Seidel war in Glashütte bodenständig und gehörte zu den angesehenen bürgerlichen Kreisen. Schon 1564 gehörte ein Thomas Seidel zu den Kirchenältesten. Ein Andreas Seidel war Tischler, ein Peter Seidel Gerber, ein Georg Seidel der Jüngere Schneidermeister.

Samuel Seidel war verheiratet mit Helena geb. Kleppisch, Tochter des 1657 verstorbenen ehemaligen Kantors Kleppisch. Kinder scheinen aus dieser Ehe nicht hervorgegangen zu sein. Er bekleidete sein Amt bis zu seinem 1665 erfolgten Tode, worüber im Sterberegister zu lesen steht: „Am 9. Nov. 1665 ward S. S., Cantor und Organist allhier, Christlich mit einer Leich-Predigt begraben.“ Seine Witwe verheiratete sich am 14. Januar 1668 wieder mit dem Schuhmacher Christian Grahl, den sie ebenfalls überlebte. Am 8. August 1698 starb sie im Alter von über 79 Jahren.

Samuel Seidel war unter den Kantoren Glashüttes wohl der bedeutendste. Seine Verdienste wurden schon bei Lebzeiten von der Kirchengemeinde anerkannt. Das beweist z. B. eine Bemerkung aus der Kirchenrechnung von 1663, wo es heißt:

„2 Silb. *Sch.* Sind dem Cantori Vor seine groß- und Vielfältige Mühe, so Er nicht allein bey Aufsetzung des Orgelwergkß, sondern auch, was er wegen Übereinstimmung und

Probierung deßelben, abgeleget und Vorrichtet, auff gutachten des Herrn Magisters[1], und denen Kirchen-Vätern, Verehret worden."

Dank dieses Ansehens gelang es ihm auch, sich von gewissen Obliegenheiten, die ihm mit der Würde des Kantors wohl nicht vereinbar schienen, zu befreien. Wir ersehen das aus einem Schreiben des derzeitigen Pfarrers:

„Nachricht, waß es eigendlich Vor eine Bewandnüß mit dem Morgen- undt Abend-Leuten, ingleichen mit dem Anschlagen Pro Pace, bey hiesiger Kirchen habe. Obgleich Herr M. Daniel Reichardt, undt Herr D. Christian Reinhardus, beyderseits Superintendenten zu Pirna, dieses Lautens wegen, Zu unterschiedenen Zeiten, gewiße Abschiede ertheilet, so hatt dennoch hiesiger Cantor, S. S., denenselbigen keines weges nachgelebet, sondern eher sein Dienst, resigniren, alß schuldige Parition hierinnen erweisen wollen, dahero dann nochmahls das Abend- und Morgen-Lauten, wie auch das Anschlagen „Pro Pace" biß auffs 1664 Jahr unterblieben. Nachdem aber in itztvermelten Jahr 1664 igsten Jahre die große Türcken-Gefahr sich ereignet, und Churfürstl. Durchl. zu Sachßen in dero Außschreiben unter andern ernstlichen Befehlig deßwegen ergehen laßen, hatt E. E. Rath alhir, auff mein freundliches Zureden, sich ins Mittel geschlagen, undt Von denen Brante-Wein-Breuern so Viel Blaßenzinß erhoben, davon eine gewiße Person, welche das Abend- und Morgen-Lauten, wie auch das Pacem-Schlagen, Verrichtet, biß dahero hatt Können besoldet werden.
Solange nun dieses also bestellet undt der Churfürstl. Verordnung gemeß gelebet wirdt, Kann ein Pfarrherr wohl geruhen undt Zufrieden seyn, wenn nur gelautet wirdt, es laute nun gleich der Cantor, welcher sonst Zugleich das Küster-Ambt mit Versorget, oder ein ander, so ist Ihme daran nichts gelegen."

Samuel Seidel betätigte sich mit großem Erfolg als Komponist. Seine Werke, besonders die im Druck vorliegenden, fanden eine verhältnismäßig weite Verbreitung. So fand der Verfasser 1918 im Kirchenarchiv der Gemeinde Reinsdorf bei Vitzenburg an der Unstrut zwei vollständige Werke von ihm vor: „Corona Gloria" (1657) und „Geistliches Seelen-Paradies" (1658), und zwar in Stimmbüchern, zusammengebunden mit Werken von Andreas Hammerschmidt.

In dem Inventarverzeichnis vom 8. Juli 1658 werden zwei Werke von ihm genannt:

1. Verleih uns Frieden gnädiglich, 2. Andenkende Jubel- und Herzensfreude.

Im Inventarverzeichnis vom 18. September 1671 steht am Schluß folgendes Verzeichnis:

„Musicalische Opera, welche Herr Sam. Seydel, Cantor alhir, der Kirchen Testamentsweise Verehret:
1). Officium sacrum, Darinnen Introitus, Mißen, Psalmi, Magnificat und Benedicamus, seindt 6 Bücher in fol.
2). Evangelische Kern-Sprüche durchs gantze Jahr, 6 Bücher.
3). Muteten und Psalmen Davids deutsch, Von 8 Stimmen, in fol.
4). Die 7 Bußpsalm Davids auff 2erley weise, 9 Bücher in fol.
5). Christliche Seelen-freude, in röthlich Papier gehefft, 7 Bücher in 4to.
6). Seelen-Ruhe und Schlaff-Kämmerlein, Von 4. 5. 6. 7. und 8. Stimmen, auff Scartecken, so nicht in Bücher gehefft, und 16 Stücke zusammen seindt."

In seinem 1657 erschienenen „Corona Gloriae, Geistliches Ehren-Kräntzlein" nennt Samuel Seidel 21 und in dem „Geistlichen Seelen-Paradies- und Lust-Gärtlein" vom Jahre 1658 23 von ihm verfaßte Werke. Deren Titel seien hier zum Vergleich nebeneinandergestellt:

---

[1] Pastor.

Nach „Corona Gloriae", 1657:

„Weil noch Raum allhier vorhanden / so habe ich dem guthertzigen Musico zur Nachricht ein Verzeichnis meiner bey der handhabenden Musicalischen Wercken hiermit beyfügen wollen."

1). Suspiria Cordis ardentissima ex Septem Psalmis Poenitentialibus à 2. 3. et 4. Voc. et Instrum. so allbereit Anno 1650 herausgegangen.

2). Geistliches Ehren-Kräntzlein von 5. und 6. Stimmen Vocaliter, ist dieses Wercklein.

3). Geistliches Paradis- und Lust-Gärtlein von 5. und 6. Stimmen Vocaliter, außerlesener Krafft-Sprüchlein Heiliger Göttlicher Schrifft / auf die Jahrszeit eingerichtet.

4). Geistliche Madrigalia von 5. und 6. Stimmen Vocaliter, allerhand schöner Biblischer Kern-Sprüche.

5). Muteten von 8. Stimmen / nemlich Trostreicher Lob- und Danck-Psalmen / so auch Vocaliter, wie vorhergehende drey Wercklein / vollChörig zum singen gesetzt.

6). Die Sieben Buß-Psalmen Königs und Propheten Davids auff zweyerley Art / als Muteten- und Concerten-Weise beydes Vocal- und Instrumentaliter von 8. Stimmen zu gebrauchen.

7). Evangelischer außerlesener Kern-Sprüche / auff alle Sonn- Fest- und Apostel-Tage / durchs gantze Jahr mit 4. 5. 6. 7. und 8. Stimmen vollChörig.

8). Fürs andere concertirende mit 2. Stimmen alleine / so wohl auch von 3. 4. 5. und 6. Stimmen beydes Vocal- und Instrumentaliter, jedes Stücke Sonn- und Fest-Tages gedoppelt.

9). Officium Sacrum, welches die Introitus, Missas, Psalmos, Magnificat, und Benedicamus Feriales von 5. und 6. Stimmen in sich hält und begreifft.

Nach „Geistl. Seelen-Paradies- und Lust-Gärtlein", 1658:

„Dem Liebgeehrten / Auffrichtigen und Treuhertzigen Musico, wird hiermit gut- und wolmeynend ein nochmahlich- und außführlichers Verzeichnis / meiner (durch Gottes gnädige Hülffe und Beystand des heiligen Geistes) außgearbeiteten Geistlichen Musicalischen Wercklein / zu besserer Nachricht beygefüget."

1). Suspiria Musicalia, Cordis ardentissima, ex septem Psalmis Poenitentialibus excerpta. Una et duabus Vocibus cum duobus Instrumentis et Basso pro Organo. Anno 1650. in lucem edita.

2). Geistliches Ehren-Kräntzlein / von 5. und 6. Stimmen voll Chörig / mit und ohne Orgel / so im verlauffenen 1657gsten Jahr herausser.

3). Geistliches Seelen-Paradis-und Lust-Gärtlein von 5. und 6. Stimmen / voll Chörig / mit und ohne Orgel / ist dieses Wercklein.

4). Geistliche Seelen-Freud und Wohnunge / von 5. und 6. Stimmen vollChörig mit und ohne Orgel.

5). Geistliches Seelen-Ruh- und Schlaff-Kämmerlein / von 4. 5. 6. 7. und 8. Stimmen voll Chörig / (bey Begräbnissen zu gebrauchen).

6). Muteten und Psalmen Davids von 8. Stimmen vollChörig / mit und ohne Orgel.

7). Die sieben Buß-Psalmen Königs und Propheten Davids / von 8. Stimmen voll-Chörig / mit und ohne Orgel / deßgleichen.

8). Fürs andere von 5. Vocal- und 3. Instrumental-Stimmen Concertirende zur Orgel.

9). Evangelischer außerlesener Kern-Sprüche / auff alle Sonn- Fest- und Apostel-Tage durchs gantze Jahr / von 4. 5. 6. 7. und 8. Stimmen vollChörig / mit und ohne Orgel.

10). Fürs andere von 2. Vocal-Stimmen Concertirende alleine zur Orgel.

11). Fürs dritte von 1. 2. 3. 4. Vocal- und 2. Instrumental-Stimmen Concertirende zur Orgel.

18). Officium Sacrum, welches die fürnehmsten Fest-Introitus, Missas, Psalmos, Magnificat, und Benedicamus Feriales in sich hält / von 4. 5. 6. 7. und 8. Stimmen / theils voll-

	Chörig / mit und ohne Orgel / theils Concertirende Vocal- und Instrumentaliter zur Orgel.
10). Schöner Lob-Gesänge und Geistlicher Lieder aus allerhand Geistreichen Autoribus zusammen getragen / und mit 5. Stimmen in sonderbare Melodeyen versetzet.	19). Schöner Lob-Gesänge und Geistlichen Lieder / aus allerhand Geistreichen alt- und neuen Autoribus zusammen getragen / und mit 5. Stimmen vollChörig in sonderbare Melodeyen versetzet.
11). Josua Stegmans Morgen- und Abend-Lieder mit 2. Vocal-Stimmen absonderlicher Melodeyen.	21). Herrn D. Josuae Stegmans Morgen- und Abend-Lieder / nebenst andern schönen Trost- Lob- und Danck-Gesänglein / von 2. Vocal-Stimmen / auch mit sonderbaren Melodeyen in ein Corpus zu singen verfasset.
12). Cornelii Beckers Psalmen etlicher / von einer Vocal- und 2. Instrumental-Stimmen / auch mit absonderlichen Melodeyen beleget.	20). Herrn D. Cornelii Beckers etlicher Psalmen / von einer Vocal- und 2. Instrumental-Stimmen / mit absonderlichen Symphonien und Melodeyen zur Orgel beleget.
13). Etlicher deutschen Lieder von 3. Stimmen in doppelten Contrapunct.	23). Deutscher Kirchen-Gesänge in einfach- und doppelten Contrapunct per Fugas, nebenst unterschiedenen Variationibus mit 2. 3. 4. und 5. Stimmen zum Clavir außgearbeitet.
14). Kleiner Concertlein von 1. und 2. Stimmen zur Übung der Knaben / nach ietzo gebräuchlicher Singe-Manier.	13). Erster Theil kleiner Concerten von 1. und 2. Vocal-Stimmen alleine zur Orgel.
	14). Ander Theil kleiner Concerten, vorhergehender Manier nach / von 2. Vocal-Stimmen alleine zur Orgel.
15). Lateinischer Instrumental-Concerten mit 3. und 4. Stimmen.	15). Lateinischer Concerten, von 1. 2. Vocal- und 2. Instrumental-Stimmen zur Orgel.
16. Deutscher Instrumental-Concerten mit 2. 3. 4. 5. und 6. Stimmen.	16). Erster Theil Deutscher Lob- und Danck-Concerten, von 1. 2. 3. Vocal- wie auch 1. 2. 3. Instrumental-Stimmen zur Orgel.
17). Geistlicher Lieb- Lob- und Danck-Gespräche von 2. 3. 4. 5. und 6. Stimmen beydes Vocal- und Instrumentaliter.	12). Geistlicher Lieb- Lob- und Danck-Gespräche / von 2. 3. 4. 5. und 6. Stimmen beydes Vocal- und Instrumentaliter zur Orgel.
18). Großer Muteten und Concerten, darinnen unterschiedene Lob- und Danck-Psalmen von 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. und mehr Stimmen beydes Vocal- und Instrumentaliter zu befinden.	17). Ander Theil der Lob- und Danck-Concerten, Muteten und Psalmen Davids / von 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. und 12. Stimmen / bey cal- und Instrumentaliter zur Orgel.
Bey zugelassener Ehrenfreude sind diese: 19). Poetischer Oden / mit 2. Vocal- wie auch mit einer Instrumental- und Vocal-Stimmen. 20). Instrumental-Wercklein von 3. Stimmen zur Lust und Vbung. 21). Cantzonetten von 5. und 6. Instrumental-Stimmen außgearbeitet. Wie dann gleicherweise zu angeführten Operibus allen der Bassus Generalis verfasset.	
	22). Etlicher schöner Psälmlein und Lob-Gesänglein von einer Stimm alleine in ein Corpus auff unterschiedliche Arten den Versen nach variirt.

Da nun unter diesen Musicalischen Wercklein / eins und das ander belieben möchte / und der höchste Gott Lebtage und Verlag darzu bescheren und geben wolte / so könten ins künfftige theils durch öffentlichen Druck an Tag gebracht werden[1]. Unterdessen gehab er sich wohl / und erwarte ehestes des Geistlichen Paradis- und Lust-Gärtleins / und verbleibe mir (ungeacht des Zoili) vielgünstig und geneigt. Vale."

*

Als Drucke bekannt sind die ersten drei Werke der obigen Verzeichnisse.

1.

Suspiria musicalia cordis ardentissima ex septem psalmis poenitentialibus excerpta una, et duabus vocibus, cum duobus instrumentis et gemino Basso generali pro Organo composita à Samuele Seidelio, Glashüttensium cantore. Freibergae, Typis et Impensis Georgi Beutheri Anno 1650[2].

An Stimmbüchern liegen vor: Vox, Instrumentum I, Instrumentum II, Violon, Organum. Die „Tabula" verzeichnet folgende Stücke:

I. Domine ne in furore tuo arguas me (ex psalmo 6) Cantus et duo Instrumenta.
II. Beati quorum remissae sunt iniquitates (ex Psalmo 32). Duo Cantus et 2 Instrumenta.
III. Domine ne in furore tuo arguas me (ex Psalmo 38). Cantus, Bassus et 2 Instrumenta.
IV. Miserere mei Deus (ex Psalmo 51). Altus et duo Instr.
V. Domine exaudi orationem meam (ex Psalmo 102). Tenor et 2 Instr.
VI. De profundis clamavi ad te Domine (ex Psalmo 130). Bassus et 2 Instr.
VII. Domine exaudi orationem meam (ex Psalmo 143). Cantus vel Tenor et 2 Instr.

2.

Corona Gloriae, Geistliches Ehren-Kräntzlein / Von zwölff schönen wohlriechenden Röselein / Nebenst angehengtem Glorwürdigsten Kleinodlein / Aus heiliger Göttlicher Schrifft hierzu erlesenen Krafft-Sprüchlein. So der himlische Seelen-Bräutigam Christus Jesus (nach Inhalt diesem) allen frommen Gottseligen Hertzen aus lauter Gnaden / beydes hier zeitlich und dort ewiglich / geben und verehren wolle. Mit 5. und 6. Stimmen vollChörig / sambt dem Basso pro Organo, In die Music versetzet Von Samuele Seideln / Glashüttensium Cantore. Freybergk in Meissen / Gedruckt bei Georg Beuthern. Anno 1657[3].

Dieses Werk widmete Seidel zwölf Pfarrern der Umgegend, unter anderem Herrn M. Andreas Hartu[illegible] einem damaligen Pfarrer zu Glashütte, mit einem vom 21. September 1657 datierten Anschreiben. Darauf folgt ein Lobpreis der Musik, aus Liebe und Freundschaft gemacht von „M. T. M. P. piae memoriae". Zum Schluß findet sich hier das schon erwähnte und zum Vergleich herangezogene Verzeichnis der Kompositionen Seidels. (Titelblatt s. Abbildung.)

Das Werk enthält folgende Gesänge (Nr. 1—12 fünfstimmig, Nr. 13 sechsstimmig):

1. Eins bitte ich vom Herren. ex Psalmo 27.
2. Zweyerley bitt ich von dir. Proverb. 30.

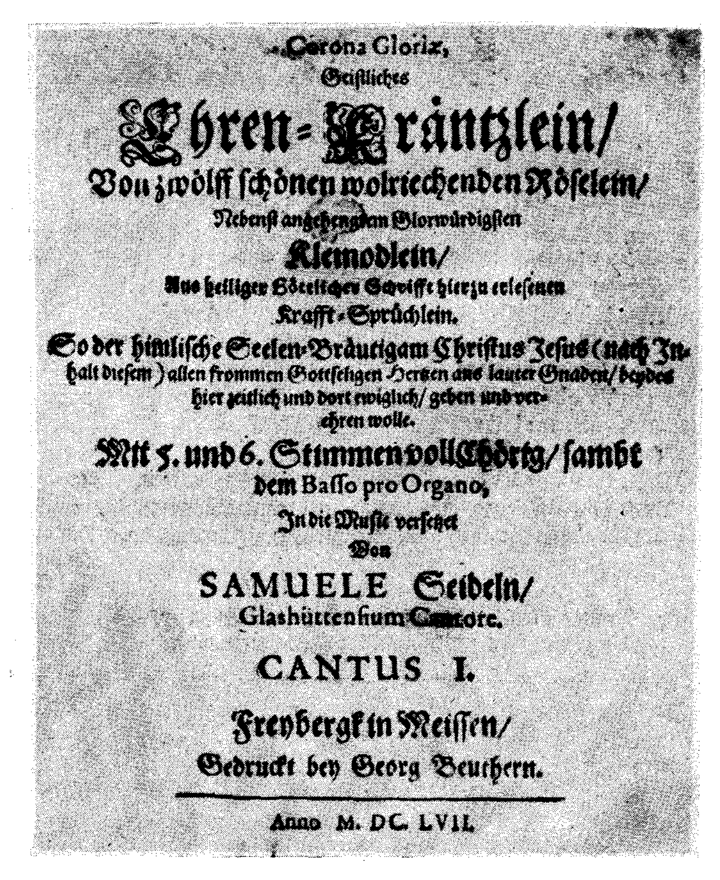
---

[1] Aus dieser letzten Bemerkung geht hervor, daß die genannten Werke größtenteils im Manuskript vorlagen.

[2] Nach dem Exemplar der Sächsischen Landesbibliothek Dresden.

[3] Exemplar im Besitze der Kirche zu Reinsdorf bei Vitzenburg, zusammengebunden in Stimmbüchern mit 5 Werken von Andreas Hammerschmidt und Samuel Seidels „Geistl. Seelen-Paradies" 1658.

3. Schaffe in mir Gott ein reines Hertz. ex Psalmo 51.
4. Ich will dem Herren singen mein Leben lang. ex Ps. 104. 146.
5. Ich harre des Herren. ex Psalmo 130.
6. Lobe den Herren meine Seele. ex Psalmo 103.
7. Verlaß mich nicht Gott im Alter. ex Psalmo 71.
8. Herr / wenn ich nur dich habe. ex Psalmo 73.
9. Ich habe einen guten Kampff gekämpffet. 2. Thimoth. 4.
10. Ich weiß / daß mein Erlöser lebet. Hiob 19.
11. Ich liege und schlaffe gantz mit Frieden. ex Psalmo 4.
12. Sey nun wieder zufrieden meine Seele. ex Psalmo 116.
13. Ey / du frommer und getreuer Knecht. Matthaei 25.


Corona Gloriæ,
Geistliches
Ehren-Kräntzlein/
Von zwölff schönen wolriechenden Röselein/
Nebenst angehengten Glorwürdigsten
Kleinodlein/
Aus heiliger Göttlicher Schrifft hierzu erlesenen
Krafft-Sprüchlein.
So der himlische Seelen-Bräutigam Christus Jesus (nach Inhalt diesem) allen frommen Gottseligen Hertzen aus lauter Gnaden/ beydes hier zeitlich und dort ewiglich/ geben und verehren wolle.
Mit 5. und 6. Stimmen vollChörig/ sambt dem Basso pro Organo,
In die Music versetzet
Von
SAMUELE Seideln/
Glashüttensium Cantore.
CANTUS I.
Freybergk in Meissen/
Gedruckt bey Georg Beuthern.
Anno M. DC. LVII.

3.

Geistliches Seelen-Paradis- und Lust-Gärtlein / Voll Himmlischer und Hertzerqvickender Lebens-Früchte / Aus heiliger Göttlicher Schrifft erlesenen Krafft-Sprüchlein / So auff den heiligen Lauff unsers höchstverdienten Erlösers und Seligmachers Jesu Christi (als in dessen ewiges Reich und himmlische Jerusalem oder Stadt Gottes) gepflantzet und eingerichtet. Mit 5. und 6. Stimmen vollChörig / sambt dem Basso pro Organo, In die Music versetzet von Samuele Seideln / Glashüttensium Cantore. Freybergk in Meissen / Gedruckt bei Georg Beuthern. Anno 1658[1].

[1] Nach dem Exemplar in der Kirche zu Reinsdorf bei Vitzenburg.

Der Verfasser widmete dieses Werk, ebenso wie das vorige, einer großen Anzahl Pfarrern der Umgegend mit einem längeren Anschreiben, datiert vom „Tage der Verkündigung Mariä" (25. März) 1658.

Es folgen eine Anzahl Carmina gratulatoria, aus denen zu erkennen ist, welcher Wertschätzung sich Seidel als Musiker erfreute. Daran schließt sich das bereits zum Vergleich herangezogene Verzeichnis der Kompositionen Seidels. Am Schluß steht, gewissermaßen als Unterschrift:

```
 1 6      4         2    5     3
SchLecht Und rEcht DAS bEhütE MIch.
  6            5   4 1      2  3
```

```
          1 2 3 456
Das heißt: Samuel Seidel
                  123456
```

Das Werk enthält folgende Gesänge (Nr. 1—8 fünfstimmig, Nr. 9—15 sechsstimmig):

1. So spricht der Herr der König Israel. Jesaiae 44.
2. Sihe / es kömbt die Zeit. Jeremiae 23.
3. Vns ist ein Kind gebohren. Jesaiae 9.
4. Fürwar Er trug unsere Krankheit. Jesaiae 53.
5. Das ist ie gewißlich war. 1. Timoth. 1.
6. Der Tod ist verschlungen in den Sieg. 1. Corinth. 15.
7. Der Wagen Gottes ist viel tausendmal tausend. Psal. 68.
8. Ich will meinen Geist außgießen. Joelis 2.
9. Gott ist unser Zuversicht und Stärcke. Psal. 46.
10. Kommet her und schauet die Wercke des Herren. Psal. 46.
11. Wie lieblich sind auff den Bergen. Jesaiae 52.
12. Ich will mich mit dir verloben in Ewigkeit. Oseae 2.
13. Barmhertzig und gnädig ist der Herr. Ps. 103. Thren. 3.
14. Nun ist das Heil. Apocal. 12.
15. Alleluja / Lob und Ehre. Apocal. 7.

Außer diesen drei Werken liegt im Druck noch vor:

„*Klag- und Trost-Lied. Abgefasset von M. Andrea Hartungen / Pfarr zur Glashütt / In die Music übersetzet / Von Samuel Seideln Cantor und Organisten daselbst.*"

Dieses Lied findet sich in einem Bande Leichpredigten vom Jahre 1652, den die Freiberger Gymnasialbibliothek unter Mus. Vol. 10 aufbewahrt, und zwar am Schluß von Nr. XV. Vorher steht „Ein Trauerlied Von dem Wittwer selbst auffgesetzet und auff beystehende Melodey eingerichtet Von H. S. C. S. C.". — Es ist dieses die einzige Leichpredigt des Bandes mit einem Gesang zum Schluß. Sie gilt

„der Frauen Annen Margarethen / Gebohrner Voigtin / Des Wohl-Ehrenvesten / Hochgeachten / Wohl-Gelährten und Wohlweisen Herrn Christian Brehmens / Chur-Fürstl. Durchl. zu Sachsen wohlverordneten Bibliothecarii, Chur-Printzlicher Durchl. bestalten geheimbten Cammerdieners / und E. E. Hochw. Raths Baumeisters / etc. Nunmehr Sehl. liebsten Haus-Ehren / Welche den 21. September 1652 frühe kurtz für 2. Vhr im Herrn selig verstorben / und den 24. darauff in ihr Ruhebettlein bey der Frauen-Kirche versätzet worden".

Weitere Werke Seidels sind lediglich handschriftlich überliefert.

Im Kirchenarchiv zu Glashütte fand sich ein von ihm geschriebenes Tenorstimmheft einer dreiteiligen Sammlung von fünfstimmigen Weihnachts- und Neujahrsliedern. Ein Titel ist nicht vorhanden. Auch in den Seidelschen Werk-

verzeichnissen von 1657 und 1658 findet sich kein Titel. Auf S. 47 geben wir zwei Seiten des Heftes wieder. Am Schlusse des ersten Teiles steht folgende Fußnote:

> „Hernach folgende Lieder von 5 Stimmen, sind von mir Samuelo Seidelio mit newen Melodeien beleget und aussgesezet, außgenommen das 6 und 7 so in Ihrer alten Melodey verblieben, iedoch in etwas wie theils vorhergehende Corrigiret worden."

Der Versuch, durch Vergleich mit bekannten Drucken und Liedsammlungen aus dieser Zeit das Original festzustellen, ist bisher ergebnislos geblieben. Der Inhalt ist folgender:

Teil I.

Itzt sprost herfür aus Davids Stämelein.
[Ist ausgestrichen.]
1. Ein Kindlein zart.
2. Frewd euch zugleich.
3. Dem Newgebornen Kindelein.
4. Unß ist ein Kindlein heüt geborn.
5. Was Esaias hat geweißagt.
6. Wir Christenleüt.
7. Frewt Euch Ihr lieben Christen.
8. Ehre sey Gott in der Höh.
9. Allß Christus gebohren war.
   Danck Preiß sey Gott zu aller Zeit.
   [Ist ausgestrichen.]
10. Das alte Jahr ist nun vergan.
11. Unß ist gebohrn ein Kindelein.
    Nun dancket alle, mit großem Schalle.
    [Ist ausgestrichen.]
    Lobsinget Gott mit Frewden viel.
    [Ist ausgestrichen.]
12. Das Alte Jahr vergangen ist.
13. Jesu nun sey gepreiset.

Teil II[1].

1. Wohl auff ihr Musicanten.
2. Itzt sprost herfür aus Davids Stämmelein.
3. Danck Preiß sey Gott zu aller Zeit.
4. Lobsinget Gott mit Freüden viel.
   Hierauf folgt zu derselben Melodie der Text eines Ansingeliedes:
   Wir singen (N . . . . . N) ahn (sein) Nahm
   (Jungfer N) (Ihr)
   der ist gar lobesan.
5. Andere Manier zum Ansingen si placet:
   [Text wie vorher.]
6. Lobet heüt, Marien Söhnelein.
7. Ach mein herzliebes Jesulein.
8. Auß des hohen Himmels Saal.
9. Schön singen uns die Engelein.
10. Tret zu herzu Ihr Brüderlein.
11. Jesus das zarte Kindelein.
12. Frewet Eüch Ihr Christen alle.
13. Das Newgeborne Kindelein.
14. Nun treten wir ins Newe Jahr.
15. Ach mein herzliebes Jesulein.
16. Der gewaltig Name Jesu Christ.
17. O Jesu süß wer dein gedenckt.
18. Last Unß von Herzen Preisen Gottes Barmherzigkeit.
19. Nun ist es Zeit, zu singen hell.
20. Lobet den Herren alle Heyden.
21. Seyd frölich in dem Herren.
22. Nun dancket alle Mit großem schalle.

Teil III.

1. Das Alte Jahr Vergangen ist.
2. Wir dancken Gott dem Sohne.
3. Frölich soll mein Hertze springen.
4. Ihr Christen außerkohren.
5. Laßt Unß alle frölich sein.
6. Lobsing du wehrte Christenheit.
7. Frewd Euch Ihr Menschen Kinder all.
8. Wir sagen dir Herr Jesu Christ.
9. Frewd Euch Ihr Christenleüt.
10. Heüt Musicirt mit Innigkeit.
11. Hie gute Mähr, Ihr Christenleüt.
12. Lobt Gott mit schall.
13. Alio moto. Laßt Unß alle frölich sein.
14. Unß ist gebohrn ein Kindelein.
15. Frölich soll mein Hertze springen.

Die Sächsische Landesbibliothek zu Dresden verwahrt vier von Samuel Seidel geschriebene Bände, und zwar unter „Glashütte IV" die Tenor- und Baßstimme (zwei Foliobände) eines unbetitelten Werkes, die Altstimme des 1. Chores der „Muteten und Psalmen Davids" von Seidel und die Organumstimme eines weiteren Werkes.

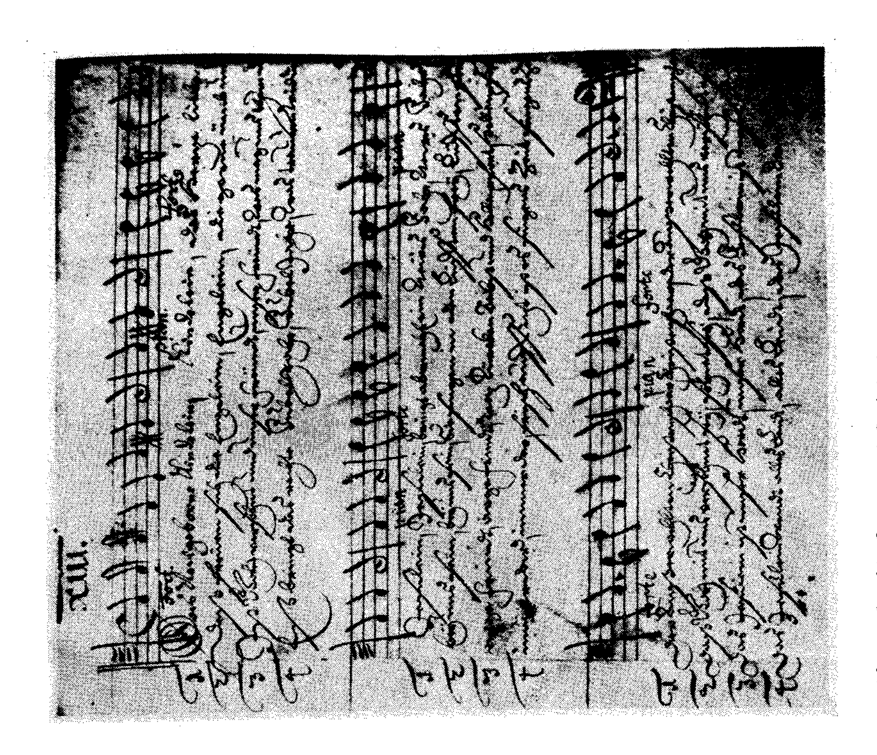
Jenes erste Werk ist nach meinen Feststellungen das von Samuel Seidel verfaßte „Officium sacrum"[2]. Nach dem Inventarverzeichnis der Glashütter Kirche vom

---

[1] Nr. 2, 3 und 4 finden sich in Teil I gestrichen, sind hier jedenfalls neu bearbeitet aufgenommen worden. Dasselbe gilt von Nr. 22, welche überklebt und wahrscheinlich zweimal bearbeitet wurde. — In Nr. 10, 13 und 14 finden sich auch zum ersten Male in Seidels Werken Tonstärkeangaben: pian., pianißimè und forte; bei Nr. 13 und 14 (siehe auch Nr. 5 und 11 in Teil III) handelt es sich um die bekannten Echowirkungen.

[2] In den Verzeichnissen S. 41 Nr. 9 bzw. 18.





Aus einem eigenschriftlichen Tenorstimmheft Samuel Seidels

II, 1: Wohl auff ihr Musicanten

II, 13: Das Newgeborne Kindelein

18. September 1671 waren von diesem Werke sechs Bücher in Folio vorhanden. Sein Inhalt ist:

1. Adoramus te. à 5.
2. Resurrexi. à 5.
3. Jubilate Deo. à 5.
4. Deus in adjutorium meum. à 4.
5. Das Kyrie Magne Deus Summum. à 4.
6. Das Kyrie Paschale. à 4.
7. Das Kyrie Fons Bonitatis Solenne. à 4.
8. Das Gloria in Excelsis Deo. à 4.
9. Missa I. à 5[1].
10. Missa II. à 5.
11. Missa III. à 5.
12. Praefatio. à 6.
13. Psalmus I à 6. [Nach Ps. 8.]
14. Psalmus II à 5. [Nach Ps. 113.]
15. Psalmus III à 5. [Aus Ps. 147.]
16. Psalmus IV à 6. [Aus Ps. 103.]
17. Magnificat I à 5. Intonatio 1. Toni seü peregrini.
18. Magnificat II à 5. Deützsch Intonatio: Meine Seel etc.
19. Magnificat III à 5. Intonatio 5. Toni.
20. Magnificat IV à 5. Intonatio 8. Toni.
21. Da Pacem Domine à 5.
22. Benedicamus. In Adventu Domini. à 6.
23. Benedicamus. In Nativitate Jesu Christi. à 6.
24. Benedicamus. Resurrectionis Christi. à 6.
25. In Festo Pentecostes (Benedicamus Pentecostes) à 6.
26. In Feriale seu Dominicale (Benedicamus Feriale).

Der zweite jener von der Dresdener Bibliothek bewahrten handschriftlichen Bände Seidels ist die einzig erhaltene Altus-Stimme des 1. Chors der „Mutteten, Und Psalmen Davids“, die Seidel in den Werkverzeichnissen von 1657 und 1658 unter Nr. 5 bzw. 6 anführt. Hierin findet sich öfters Seidels abgekürzter Namenszug: [Monogramm] Der Stimmband enthält folgende Gesänge:

1. Machet die Thore weit. à 8.
2. Ehre sei Gott in der Höhe. à 8.
3. Das Newgeborne Kindelein. à 8.
4. Ihr Könige auff Erden. à 8.
5. Wohl dir Landt, des König edel ist. à 8.
6. Siehe, wie fein und lieblich ists. à 8.
7. Die auf den Herren hoffen. à 8. [Der Alt beginnt: „Die werden nicht fallen.“]
8. Gott ist in Juda bekand. à 8.
9. Jauchzet Gott alle Lande. à 8.
10. Frolocket mit Händen. à 8.
11. Nun lobt den Herren mit Andacht. à 8. Secunda Pars.
12. Auff, Lobt den Herrn mit Posaunenschall.
13. Ich frew mich des, das mir geredt ist. à 8.
14. Ich danck dem Herrn Von gantzem Hertzen. à 8.
15. Wie der Hirsch schreyet. à 8.
16. (Secunda Pars) Mein Gott, betrübet ist meine Seele in mir. à 8.
17. An den Wassern zu Babel saßen Wir. à 8.
18. Wenn der Herr die Gefangenen Zu Zion erlösen Wird. à 8.
19. Da Israel. à 8. [Der Alt beginnt: „Da Ward Juda sein Eygenthumb“.]
20. Dancket dem Herrn denn Er ist freündlich. à 8.
21. Mann Wird Zu Zion sagen. à 8.
22. Alleluia. à 8.
23. — fehlt! —
24. Was soll Ich auß dir machen, Ephraim.
25. Unser Wandel ist im Himmel. à 8.

Der dritte der handschriftlichen Dresdener Bände enthält die Organum-Stimmen eines für „Duo Cantus vel Tenores“ geschriebenen Werkes. Nach dem Werkverzeichnis von 1658 könnte es dessen Nr. 14 sein: „Ander Theil kleiner Concerten, vorhergehender Manier nach / von 2. Vocal-Stimmen alleine zur Orgel.“ Es enthält:

1. Lobe den Herrn meine Seele.
2. Ich will den Herrn loben allezeit.
3. Ich dancke dem Herrn[2].
4. Das ist ein köstlich Ding. (Comp. 1653 von [Monogramm]).
5. Singet Umbeinander dem Herren.
6. Lobt Gott mit Schall.
7. Biß willkommen Du Edler Gast.
8. Wie sehr lieblich und schöne.
9. Ach mein Herzliebes Jesulein.
10. Daß Alte Jahr vergangen ist.
(11. Jauchzet den Herren.) NB. Von anderer Hand geschrieben.
11. Lobet den Herrn alle Heyden.
12. Gott, es setzen sich die Stoltzen wieder mich.

---

[1] Die Messen bestehen nach lutherischem Brauch nur aus Kyrie und Gloria.

[2] Am Schluß steht (allerdings durchstrichen) als Kompositionsjahr 1654 und Samuel Seidels abgekürzter Namenszug.

13. Diß ist der Tag.
14. Wie soll ich dem Herren Vergelten?
15. Ich dancke dir mein allerliebster Herr Jesu Christ.
16. Gott sey Danck.
17. Der Herr ist mein Hirte.
18. Jauchzet dem Herren alle Welt. (Anno 1654).
19. Herr unser Herrscher.
20. Höchster Trost der Christenheit.
(21. Ach mein herzliebes Jesulein.)
NB. Von anderer Hand geschrieben.
21. Schaffe in mir Gott ein reines Hertz.
22. Lobet den Herren.
23. Siehe / — — — Lobet den Herren.
24. ... (unleserlich, vermutlich: Wache) auff meine Freündin.
25. Herr Gott dich loben alle wir.
26. Lobet Ihr Himmel den Herren.
27. Der Engel des Herren.
28. Frewet Eüch des Herren.
29. Der Gerechte Wird grünen.
Comp. (Tag unleserlich) Anno 1653.
30. Recht muß doch recht bleiben.
31. Sehet an die Exempel der Alten.
32. Das ist mir lieb. (Jahreszahl 1654 durchgestrichen.)
33. Herr Ich habe lieb die stete deines Hauses.
34. Ich will lieber der Thür hüten in meines Gottes Hause.
35. Wie lieblich sind deine Wohnunge.
36. Ich hebe meine Augen auff.
37. Auß tieffer Noth schrey Ich zu dir.
38. Mag Ich Unglück nicht wieder stehen. (1649)
39. Allein zu dir Herr Jesu Christ.
40. Wer in dem Schutz des Höchsten ist.
41. Wer unter dem Schirm des Höchsten sitzt.
42. Ach bleib bey Unß Herr Jesu Christ.
43. Verley unß Frieden gnädiglich.
Pars Altera: Gieb unsern Fürsten.
44. Zwingt die Seyten in Cythara.
Secunda Pars: Wie bin Ich doch so Herzlich froh.
45. Kom lieber Herr Jesu.
46. Gott, dem ewigen Könige.

Fundorte der Werke Samuel Seidels[1]

I. Suspiria musicalia, 1650.

Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Sammlung Schellenberg 20 (Misc. 1): Instr. I u. II, A. VI. vox, Viol. Org.
Sammlung Schwarzenberg 19 (Misc. 6): Instr. I u. II. vox. Viol. Org.
Sammlung Pirna 5 (Misc. 4): vox, Instr. I.

Saalfeld, Gymasium 8abcfg: Instr. I u. II, C. Viol. Org.

Ulm, Stadtbibliothek: Viol.

Plauen, Ephoralarchiv: II. II. 5, 1 altes Bücherinventar von 1573; ebenda Fortsetzung I. VII. 3. II. war hier früher vorhanden.

Berlin, Preußische Staatsbibliothek: Mus. ant. pract. S. 970.

Glashütte: nach den Kircheninventarverzeichnissen von 1658 und 1671 vorhanden gewesen.
Nach Eitners Quellenlexikon: Berlin, Augustusburg, Königsberg, Zwickau Instr. 2 u. Bc.

II. Corona gloriae, 1657.

Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Sammlung Schellenberg 20 (Misc. 2): C I, II., A. B. Org.
Sammlung Schwarzenberg 19 (Misc. 5): C I, II., A. Org.

Reinsdorf bei Vitzenburg: Kirchenarchiv.

Zöblitz: Besaß das Werk laut Inventarverzeichnis von 1677 (im Ephoralarchiv von Marienberg).

Glashütte: Im Kirchenarchiv früher vorhanden gewesen; jetzt: nur Alt u. Org. (beide unvollständig!).
Nach Eitner: Berlin, Augustusburg, Leipzig 2 C. A. B. Org.

III. Seelen-Paradies- u. Lust-Gärtlein, 1658.

Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Sammlung Schellenberg 20 (Misc. 3): Vollständig, 6 Bände.
Sammlung Schwarzenberg 19 (Misc. 4): C I, II, A. B. VI. vox. Org.

---

[1] Nach dem Katalog des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung, Berlin, und nach eigenen Feststellungen.

Reinsdorf bei Vitzenburg: Kirchenarchiv.
Glashütte: Laut Kircheninventarverzeichnis von 1658 und 1671 vorhanden gewesen; jetzt: nur C I, II u. Ten. (unvollständig), Alt (vollständig).
Früher vorhanden gewesen in:
Zöblitz: Laut Inventarverzeichnis von 1677 (siehe oben unter II);
Reinhardsgrimma: Inventarverzeichnis von 1776 (Ephoralarchiv Dippoldiswalde II, 1);
Wilsdruff: Inventarverzeichnis vom 1. Februar 1671;
Lommatzsch: Inventarverzeichnis der Kantoreilade 1664.
Nach Eitner: Königsberg C. A. T. B.

IV. Klage- und Trostlied, 1652.
Freiberg, Gymnasium Albertinum. Mus. Vol. 10. (Leichenpredigten): 4 voc. Cont.

V. Verleih uns Frieden gnädiglich.

VI. Andenckende Jubel- u. Hertzens Freude.
Glashütte: Nr. V u. VI laut Kircheninventarverzeichnisse vom 8. Juli 1658 und vom 18. September 1671 vorhanden gewesen.

VII. Officium sacrum.
Altenberg: Nach Rautenstrauch[1] vorhanden gewesen.
Glashütte: Laut Inventarverzeichnis vom 18. September 1671.
Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Sammlung Glashütte IV: 2 Foliobände Ten. u. Baß (handschriftlich von Samuel Seidel).

VIII. Evangelische Kern-Sprüche.
Glashütte: Laut Inventarverzeichnis vom 18. September 1671.

IX. Muteten und Psalmen.
Glashütte: Laut Inventarverzeichnis vom 18. September 1671.
Dresden, Sächsische Staatsbibliothek, Sammlung Glashütte: Nur Altus. 1. Chori (handschriftlich von Samuel Seidel).

X. Die 7 Bußpsalm.
Glashütte: Laut Inventarverzeichnis vom 18. September 1671.
Altenberg: Nach Rautenstrauch vorhanden gewesen.

XI. Christl. Seelen-freude.
Glashütte: Laut Inventarverzeichnis vom 18. September 1671.

XII. Seelen-Ruhe u. Schlaff-Kämmerlein.
Glashütte: Laut Inventarverzeichnis vom 18. September 1671.

XIII. Concerte, 1.—3. Teil:
Altenberg: Nach Rautenstrauch vorhanden gewesen.

XIV. Singet fröhlich Gott. à 8 voc.

XV. Ich freue mich im Herrn. A. u. 3 Instr.
Altenberg: Nr. XIV u. XV. nach Rautenstrauch vorhanden gewesen.

XVI. Weihnachts- und Neujahrslieder.
Glashütte, Kirchenarchiv: Nur Tenor (handschriftlich von Samuel Seidel).

XVII. Ander Theil kleiner Concerten.
Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Sammlung Glashütte: Nur Org. (handschriftlich von Samuel Seidel).

---

[1] Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen. Leipzig 1907, S. 325.

Samuel Seidels musikalische Bedeutung.

Wenn wir Samuel Seidel musikgeschichtlich einordnen wollen, so müssen wir ihn dem Kreise seiner Landsleute Schütz, Schein und Hammerschmidt zurechnen. Die größte Übereinstimmung findet sich mit letzterem. Merkwürdig aber ist jedenfalls, daß unter den seinerzeit vorhandenen musikalischen Werken der Kirche zu Glashütte keines von Andreas Hammerschmidt war und auch unter dem jetzigen Bestande keines feststellbar ist. Dagegen lagen Seidel während seiner Amtstätigkeit nachweislich Werke von Heinrich Schütz, Hermann Schein u. a. vor. Samuel Seidel hatte gewiß öfter Gelegenheit, in Dresden Aufführungen von Werken seiner Zeitgenossen zu hören.

Das Hauptarbeitsgebiet, auf dem er sich kompositorisch betätigte, war die Motette und das geistliche Konzert. Ein hervorstechender Zug seines Wesens war jene Volkstümlichkeit, die auch Hammerschmidt auszeichnete. Anlehnend an das Madrigal und die Canzonetta liebte er besonders Stimmungsmalereien, Echowirkungen und ähnliches. Wie Hammerschmidt und die meisten sächsischen Kantoren aus dieser Zeit, bevorzugt er einen mehr liedmäßigen Aufbau der Motette bzw. der Kantate. Viele seiner Motetten sind nicht mehr im reinen Motettenstil geschrieben; sie bilden vielmehr eine Übergangsform von der Motette zur Kantate und können auch solistisch besetzt werden. Die verwendeten, für jeden Textabschnitt durchweg sehr eindrucksvollen Motive werden kurz durchgeführt; es finden sich aber auch Beispiele, wo diese Durchführung weiter angelegt ist. Häufig wendet er, wie in der damaligen Motette üblich, gegen den Schluß hin oder bei feierlichen, freudig erregten Stellen den dreiteiligen Takt an. Die Harmonien sind im allgemeinen kräftig, hier und da auch chromatisch gewürzt, und zeigen eine reiche modulatorische Mannigfaltigkeit. Im Vergleich mit Hammerschmidt überwiegt bei Seidel das melodische Element. Wirkungsvoll verwendet er die Sequenz. Der übermäßige Dreiklang findet passende, charakteristische Anwendung. Was Spitta[1] über die Umgestaltung des polyphonen Systems in das harmonische sagt, trifft für Seidel ganz besonders zu: „Das eigentliche polyphone Wesen der Musik wurde immer mehr vernachlässigt und das, was man so an innerm musikalischen Reichtum einbüßte, suchte man durch freiern Schwung der Melodie, lebendigeren Rhythmus und schärfer gewürzte Harmonien zu ersetzen". Ohne Basso continuo oder sonstige unterstützende Instrumente sind manche Seidelschen Motetten und Kantaten nicht denkbar. Bei vielen aber ist er auch entbehrlich, schließt er sich doch hier durchweg der jeweils tiefsten Stimme an. Kretzschmar[2] behauptet auch, daß in Sachsen die Kantatenkomponisten Hammerschmidt und nicht Schütz folgten. Er schreibt dann: „Ein drittes Belegstück für eine Hammerschmidtsche Schule der Solokantate sind die ‚Suspiria musicalia' des Glashütter Kantors Samuel Seidel, Kompositionen von Abschnitten aus den Bußpsalmen für 1 : 2 Solostimmen mit Begleitung von 2 Violinen, Violon und Orgel in Kantatenform. Aber diese Kantatenform baut sich durchaus nur in kleinen Strophen auf, und die Melodik dieser Strophen, deren etliche refrainartig verwendet werden, ist, mit Ausschluß von Koloraturen und

[1] Ph. Spitta, Bach, Bd. I. Leipzig 1873, S. 54.

[2] H. Kretzschmar, Geschichte des neuen deutschen Liedes. Leipzig 1911, S. 82.

jeglicher größerem Ausdruck und großen Bildern nachgehender Mittel, durchaus einfach liedmäßig." Zwischen den Vokalstimmen und Instrumenten herrscht engste thematische Beziehung in Art des Dialoges, bei dem die Solostimmen die Führung haben.

Die Kantoreigesellschaft

Die kirchliche Sängervereinigung der Kantorei, deren Leiter der Kantor des Ortes war, tritt uns in Glashütte zum ersten Male im Jahre 1578 entgegen. Seit dieser Zeit erscheinen in den Kirchenrechnungen jährliche Unterstützungen für sie. Wir lesen dort 1578: „24 *gr.* Die Cantorey damit Verehret"; 1602 und die folgenden Jahre: „21 *gr.* Der Cantorey Verehret ahn Weihnachten, haben Vleißig Musiciret"; 1607: „42 *gr.* Der Cantorey Ostern Undt Pfingsten zur Beehrung", außerdem: „21 *gr.* Der Cantorey zu Weihnachtsfeyertagen Verehret"; 1609 und die folgenden Jahre unter anderem: „1 Schock 3 *gr.* Den Adjuvanten des Chors auf die 3 Haubtfeste, Weihnachten, Ostern und Pfingsten zur Verehrung".

Die Kantorei sang nicht nur bei den Gottesdiensten, besonders an den hohen Feiertagen, sondern auch bei anderen Anlässen, z. B. den Trauungen, Begräbnissen ihrer Mitglieder. Dabei gab es je nach Vermögen der Betreffenden besondere Zuwendungen an Geld für die Gesellschaft, auch wurden die Sänger wohl zu der Festtafel eingeladen.

Alljährlich hielt die Kantoreigesellschaft außer einigen kleineren Konventen einen Hauptkonvent ab, das Konvivium. Dieses Jahresfest wurde gefeiert mit Essen und Trinken, dazwischen wurden Lieder gesungen, zum Schluß wurde wohl auch getanzt. Das Fest währte oft mehrere Tage. In den Glashütter Kirchenrechnungen finden wir jährlich einen Betrag zu diesem Gelage in Ausgabe gestellt. So 1612: „4 *gr.* 8 *Pf.* Zum Cantorey gelagk Vor 2 Kannen Wein"; 1613: „14 *gr.* 2 *Pf.* Vor 10 Kennel Wein, so den Adjuvanten am Cantoris gelagk wegen der Kirchen Verehret worden"; 1614: „7 *gr.* 6 *Pf.* Vor 8 Kennel Wein, darmit die Atjuvanten ein Cantorey gelagk wegen der Kirchen Verehret worden"; 1617: „21 *gr.* Den Atjuvanten des Chors am Jubelfest zur Verehrung".

Die Adjuvanten werden in den Kirchenrechnungen auch „Adstanten" oder „Astanten" genannt. — 1646 erhielten sie 42 *gr.* 1651 gab die Kirchenkasse 5 *gr.* 1 *Pf.* zum „Cantorey Convivio". Seit 1648 erhielten die Adstanten des Chori Musici als laufende jährliche Unterstützung aus der Kirchenkasse 1 *Sch.* 3 *gr.* (1 Silb. Sch. 3 *gr.*). 1732 wurden den Adjuvanten 2 Thaler 15 *gr.* gezahlt, 1748 2 Thaler 4 *gr.* 6 *Pf.* 1782 findet sich diese Zahlung zum letzten Male. Damit scheint die Tätigkeit des Chorus musicus in Glashütte aufgehört zu haben.

Daß aber die Mitglieder des Chores nicht nur Unterstützungen und Geschenke von der Kirche entgegennahmen, sondern sich dafür außer durch ihre gesangliche Betätigung auch auf andere Weise erkenntlich zeigten, beweist die Nachricht in den Pfarr-Matrikeln: „Ao. 1669 haben die Adstanten des Chori Musici Von denen Geldern, so Ihnen die Kirchen, und E. E. Rath Jährlich, Vor Ihre Mühe undt Fleiß, Verehret, das Singe-Chor mahlen und mit Bibl. Figuren zieren laßen."

Die Kirchenmusiken wurden von dem Adjuvantenchor nicht nur a cappella ausgeführt, sondern auch oft mit Instrumenten. Der Kantor übte die Gesänge mit

der Violine ein. Fast alle Jahre erscheinen in den Kirchenrechnungen Ausgaben für Geigensaiten; z. B. wurden 1724 dem Kantor 6 *gr.* gezahlt „zu Saiten auf die Chor-Geigen“. — „Eine neue Posaune hat Herr Gabriel Freudenberger Stadtrichter alhier Fer. 11 Pentecost. 1722. Verehret.“ — „Noch eine Posaune hat Herr Johann Helm Stadtrichter der Kirche verehret 1724.“ — „A. 1743 schenckt Michael Jungnickel, Bauersmann und Gerichtsschöppe in Luchau, 2 neue Waldhörner von Messing, aufs Chor zur Kirchen-Music.“ — Anno 1781 spendete „Meister Johann Felgner Bürger und Müller in Glaßhütte ein paar neue Trompetten Von Meßing auf das Chor zur Kirchen Music welche den 1. Weynacht Feyertag früh nach der Metten zum 1.sten mal Vom Thurm angestimmt und geblasen wurden.“

Es folge ein Bericht des Pfarrers Peck vom Jahre 1679, der einen vortrefflichen zusammenfassenden Einblick in das Glashütter Kantoreiwesen jener Zeit gibt:

„Von der Cantorey, oder Adjuvanten des Chori Musici.

Es ist gar ein löbliches und Zierliches Werk, daß nebenst den Schuldienern und Schülern man alhier Leute haben kan, welche den Chor vermehren, und bey dem Gottesdienste in der Kirchen an Sonntagen und Festen, wie auch bey denen Figural-leichen aufwarten helffen. Damit sie aber eine billige Ergötzung haben mögen, so hat ihnen die Kirche von Alters her aus ihrem Einkommen jährlich etwas gereichet. Anno 1578 stehet in der Ausgabe: 24 *gr.* Der Cantorey verehret, damit sie sich desto williger und fleißiger zum Chor halten. Dergleichen Ausgabe findet man ferner unterschiedliche mahl. Anno 1608 aber ist dieses beneficium vermehret worden, und hat man da angefangen ihnen jährlich 3 Gulden zu verehren. Welch Geld, nebenst dem, was ihnen von Leichenbestattungen zukömt, ihr geordneter Vorsteher zusammen sparet, und Rechnung darüber hält, biß sie unter einander ein ehrliches Convivium anstellen, und darzu andere Kirchenbedienten, wie auch den regierenden Stadt-Richter, und den Hrn. Bergk Geschwornen invitiren oder einladen; welche Gäste denn sich auch dankbar zu erzeigen pflegen, und aus guten etwas darzu verehren. Und dannenhero finde ich in den alten Kirchen-Registern, daß bey solchem Convivio der Herr Stadt-Richter an stat des E. Raths, und der Herr Bergkgeschworne an stat der Knappschafft eine gutwillige Verehrung gethan, wie sonderlich Anno 1592 zu sehen, alwo ausdrücklich in der Kirchen-Ausgabe stehet: 51 *gr.* Die Chor-Singer verehret mit einer Mahlzeit, und der Rath und die Knappschafft gaben auch darzu. Das geschicht nun zwar an Seiten des Raths wegen der Gemeine annoch heut zu tage, daß jährlich 30 *gr.* gegeben wird. Allein, weil das Bergwerk itziger Zeit in groß Abnehmen gekom̄en, so thut die wenige Knappschafft itzo nichts, es wäre den̄, daß der Herr Bergk-Geschworne, wofern er bei der Mahlzeit zugegen ist, vor sich was thäte.

Sonst haben die Herren Adjuvanten von der Figural-leichen allezeit was gewisses, zum wenigsten einen Ortsthaler von einer, meistentheils aber 8 *gr.* Bey den Brautmessen bekom̄en sie kein Geld, sondern etwas Essen und Trinken, an Suppe, Fleisch, und Bier, welches die Choralisten insgesam̄t mit einander vor der Copulation neuer Eheleute verzehren.

Damit aber bei ihnen auch eine feine Ordnung seyn möge, haben die Alten zu Hrn. Antonii Güthers[1] Zeiten etliche Leges aufgesetzt, welche nach und nach verbessert, und heut zu tage folgender gestalt zu befinden:

Leges

Der Adstanten oder Musicanten beim Chor alhier zur Bergk Stadt Glasehütten, nach welchen Sie sich allerseits, außer dem, was der Herr Schulmeister und Cantor beneben den Schulknaben zu thun pflichtig und schuldig, unweigerlich zu erzeigen und zu verhalten haben.

[1]) 1592—1603 Pfarrer in Glashütte.

1.

Gott dem Vater aller Gnaden, Seinem Sohne Jesu Christo, und dem Heil. Christe, dem wahren einigen Gotte, als dem Stiffter und Erhalter der Edlen Musica, soll ein ieder Musicant vor solche Gabe, daß Er solche Kunst gelernet, herzlich dankbar seyn, und bitten, daß Gott ihm ferner Gnade verleihen wolle, damit er solche Kunst zu seiner Ehre, und Erbauung seiner Kirchen, wol und nützlich gebrauchen möge.

2.

Es soll ein ieder, welcher die Vocal- oder Instrumental-Musicam kan, seinen Dienst der Kirchen willig leisten, und weñ der Cantor etwas auf die Festa versuchen oder übersingen wil, die beiden nechsten Soñtage nach der Vesper vor einem ieden Feste, unerfordert in die Schule sich verfügen, damit er seiner Stimme desto gewisser werden möge, da nun einer daheim sey, und solche beide Soñtage in die Schule nicht kommen, noch erhebliche Ursache seines Außenbleibens fürzuwenden haben würde, der sol alle wegen der Fraternität 1 *gr.* zur Strafe geben.

3.

Wañ also an einem Fest in der Kirchen sol Figural gesungen werden, so soll ein ieder Adstant, so bald zur Metten, Amts- oder Vesper-Predigt gelautet worden, in die Schule kommen, daraus man in einer Ordnung zu Chor gehen, und den Gottesdienst mit Singen zu rechte anfangen könne, welcher nicht zur Stelle, der soll allewege der Fraternität 1 *gr.* Strafe geben. Und dieweil an iedem Feste fürnemlich aber an Haupt-Festen, den Heiligen Abend zuvor die Vesper allewege Figural sol gehalten werden, so sollen die Adstanten gleicher gestalt, wie itzo gemeldt, derselben beywohnen, bey 1 *gr.* der Fraternität Strafe.

4.

Damit auch der Cantor an Fest- oder Sonntagen nicht einen ieden besenden darff, so sollen die Adjuvanten allesamt ihre Stände auf dem Chore iñehaben, und sonst nirgends in der Kirche sich befinden laßen, bey 1 *gr.* Strafe, da hingegen alle diejenigen, so denselben nicht beywohnen, sich des Chores äußern, und weñ sie darauf betreten, in der Fraternität wilkürliche Strafe verfallen seyn. Und damit den ältisten Adstanten ihre Stellen unbedränget bleiben, und Ordnung unter ihnen gehalten werde, so sollen die Jungen den ältisten weichen, und ein ieder an seinem Stande, wie derselbe oben bezeichnet, sich begnügen laßen, außer dem sol er 1 *gr.* der Fraternität verfallen seyn.

5.

Es sol alle Sonntage etwas Figural gesungen werden, die Adstanten zusam̃t den Schülern desto mehr in übung zu erhalten, es werde sonst lateinisch oder teutsch gehalten, darnach sich ein ieder achten, und es des umschickens, wie obgedacht, nicht bedürffen möge; Es sol aber der Cantor die Wochen über mit den Knaben fleißig zuvorher übersingen, da deñ auch die Adstanten zum längsten, weñ man das andere mahl lautet, am Soñtage in der Schule diß übersehen, damit keine Confusionen gemacht werden, wer nun zu beiden theilen hierwider handelt, sol der Fraternität 1 *gr.* zur Strafe verfallen seyn.

6.

Zu den Braut-Messen sol ein ieder, Er sey zur Hochzeit geladen oder nicht, wegen der Suppen, so ihnen ein Bräutigam giebet, uf Erforderung sich gutwillig einstellen, und dem Ehe-Stande zu Ehren einen Figural-Gesang singen helffen.

7.

Wañ die Adstanten zum Begräbniß erfordert werden, sol ein ieder, der zuhause ist, unaußenbleibende, und demselben beiwohnen, würde aber ein oder der andere nicht kom̃en, noch sich genugsam entschuldigen laßen, der sol allewege 2 *gr.* der Fraternität zur Strafe geben.

8.

Das auß- und einlauffen unter der Predigt fürs Chor, und aufn Thurm, wie auch das Waschen hinter dem Balgen-Häusel soll ganz und gar eingestellet werden bey 1 *gr.* Strafe.

9.

Wañ die Cantores ihr Convivium musicale halten, welches alle Jahr auf das Fest Visitationis Mariae, oder den Soñtag hernach geschehen soll, und dasjenige was ihnen jährlich von der Kirchen und Gemeine, so wol von Begräbnißen gegeben wird, verzehren, sollen sie solches in guter Einigkeit mit Gesängen, und zugelassener Freude verrichten, das Getränke nicht heimlich wegk flüchten, noch auf der Gaßen allerley Geschrey und Muthwillen treiben, sondern wenn das Gelack geschloßen, sol ein ieder stille zu Hause gehen, und keine Ungelegenheit anrichten, damit nicht iemand drüber betreten, in der Gerichte Strafe gerathen, und derenthaleben der Fraternität und ihrem Gelak einen despect zufügen möge. So soll auch keiner dem andern in währenden Convivio muthwilliger Weise Ursach zu Zanke und Widerwillen geben; da aber einer oder der andere brüchig, der soll nach Erkäntniß des Hn. Inspectoris und der Seniorum in der Fraternität Strafe seyn.

10.

Es sollen jährlich zween Seniores und ein Vorsteher, welcher einig und allein die Gebühren einzunehmen und zu berechnen, auch das Convivium auszurichten und zu bestellen hat, verordnet werden; da auch zwischen einem und dem andern Unvernehmen erwachsen würde, sollen sie dasselbe zuförderst an den Herrn Pfarrer, als obersten Inspectoren, und die beiden Seniores gelangen laßen, und darauf gütlicher Vergleichung, und gebührliches Einsehens, oder nach Erkäntniß billiger Strafe erwarten.

Damit nun über diesen vorbeschriebenen Artickeln zu all und ieder Frist steiff und fest möge gehalten werden, Als ist solches mit aller Adstanten Consens und Bewilligung durch den Herrn Inspectorn confirmiret, von den Senioren und einem ieden insonderheit folgends Subscribieret und unterschrieben, auch zum Überfluß die Leges auf einer Tafel verzeichnet, und auf dem Chor aufgehenket worden."

Aus diesem Bericht ist zu ersehen, welchen Wert man in Glashütte damals einer guten Kirchenmusik beimaß, und wie man bedacht war, das Ansehen des die geistliche Musik in der Kirche ausführenden Instituts hochzuhalten und zu unterstützen. Allsonntäglich erfreute der Chor der Kantorei die Gemeinde durch Gesänge. Die Kirchenmusik verstummte nur, wenn die politischen Verhältnisse oder Landestrauer Anlaß dazu gaben.

Endlich seien hier einige Namen von Mitgliedern des Chorus Musicus aus den alten Registern angeführt:

1666 Martin Paul jun., Einwohner und Musicant. — 1681 George Kunhard, Musicant und Adstant des Chori Musici. — 1696 starb George Kunhard, „ältester Adjuvant des Chori Musici". — 1681 Gottfr. Freudenberger, Fleischer und Adstant des Chori Musici. — 1684 Christian Hermañ, Fleischhauer und Adstant des Chori Musici. — 1687 Andreas Grahl sen., Adstant des Chori Musici. — 1691 Andreas Nitzschner, Kramer und Adstant des Chori Musici. — 1693 George Fleck, Bürger und Lohgerber (1697 Rath-Herr), Adstant des Chori Musici. — 1696 Tobias Voigt, Adstant des Chori Musici. — 1697 Hans Gerlach, Bürger und Schneider, Adjuvant des Chori Musici. — 1704 Samuel Grahl sen., Fleischer und Adstant des Chori Musici. — 1733 Georg Heinrich Fleck, Mäurer und Adjuvant des Chori Musici. — 1734 Johann Salomon Ebert, Bürger, Knappschafts-Ältester, Steiger und Adjuvant des Chori Musici. — 1744 Samuel Fährmann, Adjuvant des Chori Musici. — 1745 Joh. Christian Grahl, Adjuvant des Chori Musici. — 1751 Fr. Ehrlich, Adjuvant des Chori Musici. — 1754 Joh. Gottlieb Schmidt, Adjuvant des Chori Musici. — 1755 Joh. Gottlieb Esther, Adjuvant des Chori Musici. — 1760 Georg Friedr. Esther, Adjuvant des Chori Musici. — 1761 Joh. Andr. Helm, Adjuvant des Chori Musici. — Carl Gottlob Esther, Adjuvant des Chori Musici. — Carl Friedr. Ehrlich, Adjuvant des Chori Musici. — 1765 Gottlob Friedr. Ehrlich, Adjuvant des Chori Musici. — 1774 Joh. Christoph Güntzel, Adjuvant des Chori Musici.

Den Aufzeichnungen des Pfarrers M. Gotthelf Friedemann Henning vom Jahre 1738 in den Pfarr-Matrikeln[1] ist zu entnehmen, daß der Kunstgesang um diese Zeit in den Gottesdiensten viel mehr durch den Liedgesang der Gemeinde mit oder ohne Orgel ersetzt war. In der Ordnung der Betstunden, der Vesper, der Mette und der Nachmittagsgottesdienste findet er keine Stelle. In den Hauptgottesdiensten der Sonntage wird

„a). ein Morgen- oder ander Lied gesungen,
b). das Kyrie mit praeludieren vor jedem Verse,
c). Gloria in excelsis Deo,
d). Allein Gott in der Höh sey Ehr,
e). Collecte gesungen, und die Epistel verlesen,
f). Das Haupt-Lied gesungen, welches der Pastor praescribiret,
g). Das Evangelium nebst einem Hauptstück aus Lutheri kleinem Catechismo vor dem Altare verlesen,
h). Music gemacht, oder, wo nicht, alsbald
i). der Glaube gesungen, darauf
k). die Predigt gehalten. Dabey
aa). nach dem ersten Eingange das Lied: Herr J. Ch. dich zu uns wend, oder: Liebster Jesu, wir sind hier, oder was vor eines sich sonst schicket, gesungen, und das V.U. stille gebethet,
bb). nach der Kirchen-Beichte das darauf ordentl. folgende Kirchen-Gebeth nebst dem Religions-Gebeth Allmächtiger, Gerechter Gott, getreuer Vater, verlesen, sodann die Vorbitten, Dancksagungen, gethan, u. zuletzt jeden Sonntag vermeldet wird, daß das Gestiffte des Glorwürdigsten Churfürstens Mauritii nach geendigten Gottesdienste alhier unter die Armen ausgetheilet werden soll. Worauf
cc). wiederum das V.U. still gebethet, und mit einem lauten Schluß-Seuffzer geendiget wird.
l). Nach der Predigt wird ein Lied gesungen, das Heil. Amt, wie überall gewöhnlich, gehalten, oder mit einer Collecte, Segensprechen und Lieder-Verse beschloßen.

Hier ist unter h) es wird „Music gemacht" Raum für das Musizieren der Kantorei. Doch ist schon aus dem Zusatz „oder, wo nicht, ..." zu ersehen, daß es sich nicht mehr um einen ständigen Brauch handelte. Größeren Anteil dagegen hatte die Kantoreimusik noch an der Ausschmückung der drei Feiertage der drei hohen Feste. Die Mette, morgens um 5 oder 6 Uhr, beginnt damit, daß „ein wenig musiciret oder Choral gesungen" wird. Am Hauptgottesdienst aber nimmt die Kantorei in besonders feierlicher Weise teil:

„Deßen Anfang wird also gemacht, daß die Schul Knaben, die beyden Praeceptores und sämtl. Membra des Collegii Musici mit schwartzen Mänteln bekleidet aus der Schul-Wohnung mit Gesang in proceßion in die Kirche ziehen, das übrige ist wie am Soñtage, außer daß vor dem Glauben eine Music gemacht, und nach der Predigt statt des Religions-Gebeths das Fest-Gebeth etwa aus Haasens andächtigen Priester oder sonst eines verlesen und die Coñunion im Meßgewand gehalten wird."

Der Nachmittagsgottesdienst wird eröffnet mit „Music u. darauf ein kurtz Fest-Lied."

„An denen übrigen Fest-Tagen wird alhier der Gottesdienst wie am 2. Feyertage derer hohen Feste mit Vor- und Nach-Mittags-Predigt auch Metten gehalten, außer am Neuen-Jahrs-Tage, da früh um 5. Uhr auch, wie am 1. Feyertage deren hohen Feste, eine Metten-

[1] Vor dieser Zeit waren die Vorschriften der Kirchenordnung vom Jahre 1580 (u. folg.) maßgebend gewesen.

Predigt, welche der Rector zu thun pfleget, nachmittags aber nur Bethstunde gehalten wird. Nach selbigen halten die beyden Schul-Collegen ihren Umgang und Neu-Jahrs-Singen. (wird auch das Glor. ges.)"

Bei der „Raths-Predigt", „gemeiniglich etliche Wochen nach dem Neuen Jahre an dem Tage, da der Herr Amtmann zu Altenberg die neuen Stadt-Gerichten bestättiget", wird zu Anfang „ein Lied gesungen u. musiciret". Auch aus dem 17. Jahrhundert ist in der Pfarr-Matrikel ein Bericht über diesen Gottesdienst erhalten, der wiederum davon zeugt, wieviel mehr die Kantoreimusik damals gepflegt wurde als im 18. Jahrhundert:

„Gerichts-Predigt, was darbei gesungen und musiciret werde."

„1). Wird gesungen: Herr Gott, dich loben wir.
2). eine Muteta oder Concerta.
3). gehet die Predigt an.
4). Vor dem Vater unser auf der Cantzel wird gesungen: Erhalt uns Herr bei deinem Wort.
5). Nach der Predigt wird wieder was Figural musiciret.
6). Darauf: Wär Gott nicht mit uns diese Zeit.
7). letztlich wird die Collecta u. Segen gesprochen."

Ob damals auch zu den für die Bergwerksstadt charakteristischen „Bergpredigten" figurale Musik erklungen ist, die etwa auf den besonderen Anlaß Bezug nahm, muß dahingestellt bleiben. Der Bericht des Pfarrers Henning vom Jahre 1738 spricht nur von „Liedern", wobei als „Hauptlied entweder ein ordentliches oder ein Berg-Lied" zu singen sei. Zudem werden diese „Berg-Predigten" mit der Bemerkung eingeführt: sie „solten ordentlich alle Quartale, wenn Anschnitt ist, gehalten werden, werden aber gar selten vom BergAmte verlanget u. angestellet".

Eine Berg-Predigt besonderer Art, für die Henning auch ein bestimmtes Berg-Lied anführt: „Freuet euch, ihr Bergleut alle", pflegte am Sonntage des Vogelschießens stattzufinden,

„welches leider Gott erbarme es! an einem Son̄tage im Som̄er nach der Heu-Erndte zu geschehen pfleget, u. wegen der Berg-Knapschafft bisher nicht hat abgebracht werden können".

„Der Haupt-Gottesdienst geschiehet wie [illegible]n andren Sonntagen, außer daß

a). bey deßen Anfang die Schützenges[illegible] u. Berg-Knappschafft mit ihrer Fahne in proceßion aus dem Berg-Amts-Hause in die Kirche ziehet,

b). nach der Predigt (: welche aber keines Weges eine Vogel-Predigt ist, wie etliche leichtsin̄ige stündlich u. spöttisch sagen, sondern eine ordentliche Predigt des Göttlichen Worts:) wird eine Verma[illegible]ung an das Volck gethan, sich bey dieser Solennitaet alls unanständigen Unfugs zu enthalten u. christlicher Bescheidenheit zu befleißigen,

c). nach der Predigt wird das Berg-Lied gesungen: Freuet euch ihr Bergleuth alle, u. unter solchem Gesange gehet die Schützen-Gesell- u. Berg-Knappschafft um den Altar, u. legen ihr beliebiges Opffer darauf, so der Pastor statt des Klingelbeutels bekom̄t, indem diese vor eine Quartal-BergPredigt paßiret, daher der Pastor auch davon 1. *thl.* vom Berg Amte bekom̄t u. die SchulBedienten auch ihr accidens wie bey einer andern BergPredigt,

d). Nach solchem Liede u. Opffer wird entweder eine ordentl. oder die Berg-Collecte gesungen, der Seegen gesprochen, u. mit einem Lieder-Verse beschloßen.

e). Darauf ziehen die Vorerwehnten sub a). in voriger proceßion wieder ins Bergamthauß. Die Bethstunde wird etwas eher als sonst gehalten, wie denn nicht eher als nach deren Endigung der Marsch nach der Vogelstange geschehen darff."

Bei Trauungen und Bestattungen nennt Henning nur Liedgesang. Der Kantor hatte bei Bestattungen durch die Schulknaben lauten zu lassen. Vom Schulhause aus zog dann der Pastor mit ihm und den Sängern „vor das Trauer-Hauß, alwo 1 oder 2 Lieder gesungen werden. Bey dem Liede unter dem Gange wird nach jedem Verse ein wenig ine gehalten". Auf dem Gottesacker wird dann während der Einsenkung der Leiche das Lied „Nun laßt uns den Leib begraben" gesungen.

Der Musikalienbestand der Kirche zu Glashütte

Der Glashütter Kantorei stand eine ziemlich reichhaltige Bibliothek zur Verfügung, deren Verwaltung dem Kantor oblag. Nach dem „Inventarium bey der Kirchen, Pfarr- undt Schul-Hause Zur Glashütte" vom 8. Juli 1658 war der Bestand „an Gesang-Büchern undt Musikalischen Sachen" folgender:

1. Ein alt Choral-Buch Lateinisch undt Deutsch, in fol.
2. Ein Lateinisch Choral-Buch Sontäglich zugebrauchen, so Herr Bürgermeister Matthes Schlintzig der Kirchen verehret.
3. Ein groß Psalterium in Mediam, so auch Herr B. Schlintzig verehret.
4. Ein alt Psalterium, nebenst einem alten Lateinischen Choral-Buche.
5. Paßio Scandelli undt Aufferstehung in groß Mediam geschrieben.
6. Die Geburth Christi geschrieben.
7. Melchioris Vulpy Paßion geschrieben.
8. Alte Partes von 4. 5. 6. undt 8 Stimmen in fol. geschrieben.
9. Alte Partes von 6 Stimmen in 4to. geschrieben.
10. Alte lenglichte 6Stimige geschriebene Partes.
11. M. Michaelis Altenburgs deutsche gedruckte Partes von 8 Stimen.
12. Melchioris Vulpy Evangelische Sprüche in 4 Stimmen gebunden.
13. H. Heinrich Schützens Symphoniarum Sacrarum tertia Pars, elff Stimen zusamen gebunden, so Herr Christ. Brehme, Bürger M. verehret.
14. Johan Herman Scheins Erst- und ander theil der Concerten in 5 Stimen geb.
15. Israels Brünlein in 6 Stimen gebunden.
16. H. Heinrich Schützens Chor-Music in welsch Fol. welche dreyn Herr Paul weniger der Kirchen verehret.
17. M. Erhardi Bodenschatzes Florilegium in Pergament mit 9 Stimen gebunden, so Herr David Freudenberger u. Herr Caspar Kunhardt seel. der Kirchen verehret.
18. Lutherisches Jubel-fest auff Scartecken Alexandri Herings.
19. Dreßdisches Gesang-Buch in Schweinleder mit Clausuren in 4to.
20. Suspiria musicalia cordis ardentissimi ex septem Psalmis Poenitentialibus excerpta. Fünff Stimen zusamen.
21. Christliches Ehren-Kräntzlein, 6 Stimmen zusammen, u. dan drittens
22. Christliches Seelen-Paradis- undt Lust-Gärtlein, so Samuel Seidel, Cantor u. Organist alhir, Gott zu Ehren, u. der Kirchen zum guten Andencken, alß Autor dieser Wercklein, Dargegeben seindt in einem blauen Bundt auff welsche Art gebunden. Item
23. Verleih unß Frieden gnädiglich. } auff Scartecken,
24. Andenckende Jubel- u. Hertzens Freude. } Sam. Seidels.
25. H. Heinrich Schützens zwölffter Theil, Herr Christ. Kittel verehret.
26. D. Cornely Beckers Psalter in fol. welchen Herr Christian Brehme, Bürger-Meister in Dreßden, verehret.
27. Noch ein Lateinisch Choral-Buch, Darinnen die Antiphona undt Responsoria durchs gantze Jahr, Fest- undt Sontäglichen, zu gebrauchen.

Nachtrag:

28. D. Horns Musicalische Evangelische Sprüche, A. 1687 gekaufft, kosten 4 *thlr.* 15 *gr.*

Als „Inventarium beym Schul-Hause" wird zu „der unter-Schul-Stuben" gehörig unter anderem „Ein Singe-Buldt" angegeben. Dasselbe fand früher Verwendung beim Singen aus dem großen Chorbuche, vor dem sich der Sängerchor aufstellte. Es mag auch dem Kantor beim Einüben der Gesänge mit der Violine gedient haben.

Der Bestand an Büchern und Musikalien hatte sich seit dem Jahre 1658 laut Inventarverzeichnis vom 18. September 1671 um folgende Stücke vermehrt:

1. Eine Neue Bibel, in der Metten zu gebrauchen, In folio.
2. Eine Alte Bibel, in zwey Theil gebunden. In fol.
3. Veit Dittrichs Sum̄arien über die Bibel. In fol.
4. D. Lutheri Kirchen- undt Hauß-Postilla. In fol.

(Nr. 5 bis 31 entsprechen den Nummern 1 bis 27 des Verzeichnisses vom Jahre 1658.)

32. Christ. Bernhards geistl. Harmonien erster Theil. Item
33. Dedekünds geheime Music-Kammer. Item
34. früliche Tempel-wallfahrth, So allerseits Herr Bürger-M. Brehme der Kirchen verehret.
35. Michael Lohrs andertheil der Muteten, so Herr Wiegener Stadt Richter in Dreßden verehret, welche ungebunden.

Musicalische Opera, welche der gewesene Cantor Herr Sam. Seydel der Kirchen Testamentsweise verehret.

1. Officium sacrum, darinnen Introitus, Mißen, Psalmi, Magnificat u. Benedicamus zu befinden, sendt 6 Bücher in fol., nebenst etlichen Stücken auff Scartecken, wie in Indice aufm fördern blate zu befinden sein wirdt.
2. Evangelische Kern-Sprüche durchs gantze Jahr, auff alle Sonn- hohe Fest- undt Apostel Tage zugebrauchen, sindt 6 Bücher in Quart. lenglicht, nebenst der tabulatur.
3. Muteten u. Psalmen Davids deutsch, Von 8 Stim̄en, in fol. sindt 9 Bücher zusam̄en.
4. Die 7 Bußpsalm des Heil. Königs und Propheten Davids auff 2erley weise, nach Muteten undt Concerten Manier, Vocal undt Instrumentaliter außgearbeitet, sindt 9 Bücher in fol. zusam̄en.
5. Christl. Seelen-freude undt Wohnunge, in röthlich Papier geheftt, 7 Bücher in 4to.
6. Seelen-Ruhe u. Schlaff-Kämmerlein, Von 4. 5. 6. 7. u. 8. Stim̄en, auff Scartecken, so nicht in Bücher geheftt, u. 16 Stücke zusammen seindt.

Der wertvollste Teil der Musikalien aus der Kirche in Glashütte befindet sich jetzt in der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden; einige Stücke wurden noch 1920 in der Sakristei der Kirche zu Glashütte aufbewahrt.

In der Sächsischen Staatsbibliothek:

1. Motetten, 4—8 voc., geschriebene Sammlung (Fragm., 2 starke Stimmhefte in Folio: Discant und Tenor). 168 Nummern. Glashütte V Misc. 1.)

   Diese in der Zeit von 1583—1589 niedergeschriebene Sammlung von Motetten enthält Kompositionen von Melchior Bischoff, Crequillon, Valentinus Corvinus, Anton Fevin, Wolfgang Figulus, Jakob Gallus, Matthias Gastritz, Heinrich Isaak, Josquin de Près, Orlando Lasso, Jacob Meilandus, Petrus Monchicourt, Johannes Reuschius, Cyprian de Rore, Anton Scandellus, Ludwig Senfl, Johann Walther, de Werth u. a. — Im Anhang des einen Bandes befinden sich zwei schon erwähnte Kompositionen des Glashütter Kantors Kleppisch aus späterer Zeit.
2. Passion nach Matthaeus incerti auctoris. 16. Jahrh. (Glashütte III. Ms.)
3. Passion nach den vier Evangelien incerti auctoris. Chorstimmen, 2 Stimmhefte des Evangelisten, Generalbaßstimme (um 1700). (Glashütte II) Ms.

4. Schlegel, Joseph, Passio Germanica Domini nostri Jesu Christi. Ms. (Glashütte V [unter Nr. 35] Misc. 2.)
5. Vulpius, Melchior, Das Leiden und Sterben unsers Herrn Jesu Christi... nach Matthaeus ... mit 4 St. komp. ... (unvollständig). (Glashütte I.)

Außerdem die schon besprochenen vier von Samuel Seidel geschriebenen Bände (Glashütte IV):

6. Seidel, Samuel, Officium Sacrum. 2 Foliobände: Tenor und Baß.
7. Seidel, Samuel, Muteten, Und Psalmen Davids. Altus, 1. Chori.
8. Seidel, Samuel, Ander Theil kleiner Concerten. Duo Cantus vel Tenores. Organumstimme.

In der Sakristei der Kirche zu Glashütte:

1. M. Erhard Bodenschatz:
   a) Florilegium Portense, Leipzig 1618.
   b) Florilegii Musici Portensis. Pars altera. Leipzig, 1621.
   Beide Teile finden sich in einem Bande. Vorhanden sind nur die Stimmbücher für Tenor, Bassus, Quinta vox und Sexta vox.
2. Jacob Hintze, Martini Opitzes Epistolische Lieder.
   Vorhanden sind nur: Cantus, Altus, Tenor, Bassus, Violino II, Bassus Continuus. Das Werk wurde, wie aus einer handschriftlichen Notiz hervorgeht, „von Herrn George Flecken, Rathsverwandten und dieser Zeit Stadt-Voigte alhier zur Glashütte am 27. Augusti 1695" der Kirche verehrt.
3. Heinrich Schütz, Zwölf geistliche Gesänge für kleine Cantoreien, herausgegeben durch Christoph Kittel, Organist. Dresden, 1657.
   Vorhanden sind nur: eine vollständige Baßstimme und ein Bruchstück des Altus (Nr. 9).
4. Heinrich Schütz, Symphoniarum sacrarum. Secunda pars. Opus decimum. Dresden, 1647.
   Vorhanden sind nur: Bassus ad Organum, Violon (Bruchstück), Violinum Primum, Secunda vox, Tertia vox, außerdem noch Bruchstücke der Nummern 14 und 15 von Instr. I u. II, Tenor I, Bassus (Vox u. Instr.).
5. Heinrich Schütz, Geistliche Chormusik, 1. Teil. Opus Undecimum. Dresden, 1648. Vorhanden ist nur: Quintus.
6. Heinrich Schütz, Symphoniarum sacrarum. Tertia pars. Opus duodecimum. Dresden, 1650.
   Vorhanden sind nur: Bassus pro Violone (Organum), Altus, Bassus (Vox et Instrumentum si placet).
7. Alexander Hering, Lutherischer Jubeltrost (125. Psalm). Dresden, 1655.
   Das Werk ist vollständig vorhanden (Cinque Voci è Cinque Stromenti): Canto Primo, Canto Secundo, Alto, Tenore, Basso, Trombone è Viola Prima, Trombone è Viola secunda, Trombone è Viola Tertia, Cornetto è Violino Primo, Cornetto è Violino Secundo, Organum.
8. Magnificat. Valerii Ottonis, Lipsiensis.
   Das Werk ist in Chorbuchform geschrieben bzw. gedruckt. Leider fehlen mehrere Seiten: 1—14, 23—28 und 33—34.
9. Michael Lohr, Ander Theil Newer Teutscher und Lateinischer Kirchen-Gesänge und Concerten. Dresden, 1637.
   Vorhanden ist nur: Bassus I.
10. a). Melchior Vulpius, Erster Theil Deutscher Sontäglicher Evangelischer Sprüche. Erfurt, 1619.
    b). Melchior Vulpius, Der Ander Theil Deutscher Soñtäglicher Evangelischer Sprüche. Erfurt, 1622.
    c). Johannes Christenius, Complementum Unnd Dritter Theil Fest- und Aposteltägiger Evangelischer Sprüche, durchs gantze Jahr, so der berhümbte Musicus Melchior Vulpius Vinariensis vbergangen. Erfurt, 1625.
    Es sind nur vorhanden: Tenor und ein handschriftlicher Band Instr. II, alle drei Teile enthaltend. Vom 2. Teil ist noch das Titelblatt und die erste Notenseite des Discantus da.

11. Bruchstücke einer Sammlung geistlicher Strophenlieder auf die einzelnen Sonntage des Kirchenjahrs nach Psalmen.
Das Werk enthielt 68 Gesänge. Vorhanden sind noch: 2 Blätter der Alt-Stimme (Nr. 9 bis 12). Die Baßstimme beginnt bei Nr. 7, es fehlen S. 1—8, 17—24, 33—50, 55—56. Die Cantus-Stimme beginnt bei Nr. 5, es fehlen die S. 1—6, 15—38. Fast jedem Gesange ging ein Instrumental-Ritornell voraus.

12. Ein Codex, wie der Spangenbergische, vom Jahre 1545. Das lateinische Vorwort vom 12. April 1545 ist unterschrieben: Ambrosius Lucanus Sylesius Schnidenicensis.
Unvollständig! Der erste Teil enthält die lateinischen, der zweite Teil die deutschen Meßgesänge.

13. Ein Bruchstück eines liturgischen Handbuches. Es ist ein starker Band, der mit Blatt 17 beginnt und unvollständig mit Blatt 304 endet.
Das Werk besteht aus 3 Teilen, ist gegliedert nach dem Kirchenjahr und enthält die Introiten, Antiphonen, Responsorien und andere liturgische Gesänge zu den Sonn- und Festtagen des Kirchenjahres. Im dritten Teile finden sich die Gesänge für die Heiligenfeste (Vigilien), das Symbolum Nicenum, die Litanei (deutsch und lateinisch) u. a.

14. Samuel Seidel, Corona Gloriae, Geistliches Ehren-Kräntzlein, u. s. w. 1657.
Vorhanden sind nur: Alt und Organum, beide unvollständig.

15. Samuel Seidel, Geistliches Seelen-Paradis- und Lust-Gärtlein, u.s.w. 1658.
Vorhanden sind nur: Cantus I (4 Blätter), Cantus II (unvollständig), Alt (vollständig), Tenor (unvollständig).

16. Ein von Samuel Seidel geschriebener Band Tenor-Stimme, strophische Weihnachts- und Neujahrslieder enthaltend, in drei Teilen.

Das Orgelwerk in der Kirche zu Glashütte

Wie schon mitgeteilt, wurde die Kirche zu Glashütte in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts erbaut, erst 1579/80 bekam sie einen Turm. Bis dahin hatte das Gotteshaus noch keine Orgel. Pfarrer Gast berichtet in den Pfarr-Matrikeln: „Ao. 1597 ist zum ersten mahl eine Orgel anhero geschaffet, undt diese vom Kirchen Vermögen mit 100 *fl.* bezahlet worden.“ 1598 erscheinen in der Kirchenrechnung verschiedene Ausgaben für das Auskehren und Staubwischen der Orgel; auch ein Schlüssel zur Orgel wurde gemacht. Wie die Orgel beschaffen war, darüber fehlen leider genauere Nachrichten. Vermutlich zeigten sich an dem Werke sehr bald Schäden und Mängel, denn schon 1606 wurde ein Neubau bzw. eine Erneuerung in Aussicht genommen. Fünfmal 4 *gr.* wurden zu diesem Zwecke in der Einnahme gebucht. 1608 finden sich „Einnahmen zur Renovation der Orgel und Erbauung des neuen Chores“. Jedenfalls wurde die Orgel an einen anderen Platz in der Kirche versetzt. Da, wo sie vorher gestanden hatte, errichtete man neue „stände“ (Kirchstühle bzw. -bänke). In den Pfarr-Matrikeln heißt es S. 82: „1608 ist die Orgel von dem Ortte, dahin sie Ao. 1597 bey erster Erkauffung gesetzet, transportiret, undt auff das neue Chor, da anitzo der Rath stehet, gesetzet worden. (Ist auch um viel vergrößert worden, kostet über 70 *fl.*, dem Orgelmacher und vor Zinn geben).“

Weitere Einnahmen zum Orgelneubau aus der Rechnung von 1608: „14 *silb. Sch.* Hatt der Pfarrer Herr Melchior Kiettelius der Kirchen zur erbauung des Orgelwercks und neuen Chors geliehen, Vonn Martini des 1608. biß wiederumb uff Martini anno 1609 umb Verzinsung.“ — „4 *gr.* 6 *Pf.* Uebermacht. Verblieben Vonn den gutwilligen gabenn so die leutte zur renovation des Orgelwercks gethan, laut deßelbigen Registers, Welches der Pfarr den Kirchvätern Ueberantwortet.“

Die Orgel wurde von Gottfried Fritzsche aus Meißen gebaut. In der Kirchenrechnung von 1608 finden sich darüber folgende Ausgaben verzeichnet:

„Außgabe wegen des Orgelwercks.

16 Scho. 48 *gr.* Oder 48 *fl.* dem Orgelmacher von Meißen Gotfrid Fritzsche.
5 Scho. 30 *gr.* 9 *Pf.* Oder 15 *fl.* 15 *gr.* 9 *Pf.* Vor 3/4 ce. Zinn darzu.
6 *gr.* Der Orgelmacher Verzehrt.
9 *gr.* Der Leutwigin trugk das Zinn vonn Altenberg nach Pirna.
42 *gr.* Dem Hn. Pfarr uff Einfache Zins von 14 scho. so Er geliehen.
2 *gr.* vor 4 schütten stroh in Wagen, da man den Orgelmacher geholet.
33 *gr.* George Keuligen undt Dietzen um geheuse zum blasebälgen zu machen.
1 *gr.* Des Kirchvaters Sohn hatt[1] — ausgezogen und das Chor ausgereumet.
3 *gr.* 9 *Pf.* Salomon Voigten vor[1] — — —
1 *gr.* vor hörnlein zum geheuse.
2 *gr.* 11 *Pf.* vor schlosZwecken darzu.
1 Schock 36 *gr.* Dem Mahler Matthes Schumann zu mahlen vonn den flügeln und an der brust.
48 *gr.* Michael Reicheln vom gezierten Raum Chor vollents zu machen.
3 *gr.* 6 *Pf.* Berthel libschern vom Fensterrahmen beim Chore zu machen.
5 *gr.* Dem Schloßer vor 2. bänder und Wirbel am fensterrämen beim Chor uffn thurme.
1 *gr.* 6 *Pf.* Item Dem Schloßer vor eine haspe undt handthabe an die Chorthür.
7 *gr.* Item Dem Schloßer vor ein schlage schlos und handthabe mit den bändern ans geheuse dorinnen die blasebälge sindt.
6 *Pf.* Hieronymo Hauschilden um ein fäßel zu büchen, Darinnen man Das bier gehabt, als der Orgelmacher das Werck verfertiget.
46 *gr.* Dem Organisten vonn Pirna Hans Kadenern zur Verehrung, da Er das Werck beschlagenn.
14 *gr.* Des Orgelmachers gesellen, als das Werck gefertiget zu Tranckgelt und Verehrung gegeben.
9 *gr.* Dem Schloßer vor bänder undt Eisen zur Orgell.
7 *gr.* Paul Glötzschen vor Klämrichenn, Damit die gegitter befestiget werden.
51 *gr.* Vor Wein, damit der Orgelmacher und Organist, alls das Werck Übergeben und beschlagenn, verehret wordenn.
1 Scho. 3 *gr.* Item Dißmal vor bier uff die Pfarr geholet."

Von Geschenken und Spenden zum Orgelbau sind 1608 zunächst verzeichnet: „22 *gr.* 6 *Pf.* hat die Hans Losin der Kirchen zur Orgel geschenckt, uff Matthes Losens gütern ohngefehr inn 5 Jaren fellig." Es folgt dann noch ein langes „Register derer Personen, welche inn der Kirchamt zur Glashütten, zur Verneuerung des Orgelwercks etwas gewilliget, und Wieviel von ihnen Eingebracht worden". Als höchste Gabe steht „1 thaler", den unter anderem Pfarrer Kittel (Kantor Kleppisch „1/2 thaler") und „Frau Gerdraut Christoff Seidels nachgelaßene Wittib" spendeten. Die meisten gaben Groschen. Es wurden durch freiwillige Gaben gesammelt insgesamt 45 Thaler 16 *gr.* 6 *Pf.* Nach dem Verzeichnis der „Ausgabe vonn dem gelde was zur renovation des Orgelwercks einkommen und zum Neuen Chore" wurden verausgabt „41 thaler 6 *gr.*"

„Es bleiben mithin übrig 4 thaler 10 *gr.* 6 *Pf.* Darum hinwieder abgezogen 2 thaler vor bier so außerhalb der Mahlzeit vonn dem Orgelmacher und seinen gesellen die Zeit über getruncken worden. 1 thaler 6 *gr.* Christoff Hirschen fuhrlohn vor dem Orgelmacher und seinen gesellen, mit dem Organisten nach Pirna. Rest: 1 thaler 4 *gr.* 6 *Pf.* Davon 1 thaler der Pfarrin diese Zeitt das sie dem Orgelmacher undt den Jungen mit bettgewandt versorget und dem gesinde tranckgeldt. Rest noch: 4 *gr.* 6 *Pf.*"

[1] Unleserlich!

In den Jahren nach Erbauung dieses Orgelwerkes finden sich in den Kirchenrechnungen laufende, meist freiwillige Einnahmen für den Orgelbau weiter. Aber auch die letzte Aufbesserung und Vergrößerung der Orgel scheint nicht voll befriedigt zu haben. 1617 gibt die Kirchenkasse „6 *gr*. Dem Orgelmacher George Zenckern, hatt das Orgelwerck angesehen, wie demselben zu helffen, das ein SubBaß oder dergleichen stimwergk hinein zu bringen".

1631 ist dann die Orgel wieder erneuert worden mit einem Kostenaufwand von über 40 Talern durch den Organisten in Geising. In diesem Jahre finden sich folgende Ausgaben in der Kirchenrechnung:

„8 *Sch*. Dem Organisten in Geising vonn dem Orgelwerck zu renoviren." „1 *Sch*. 36 *gr*. Item dem Organisten, das Er sonst etwas inn die Orgel gemacht." „6 *Sch*. 59 *gr*. 7 *Pf*. Vor Speis undt Tranck undt andern Unkosten, da das Orgelwergk renoviret wordenn."

1658 erhielt die Orgel ein Pedal und ein Ober-Manual („30 *gr*. Vor ein Pedal und Ober Clavir an die Orgel").

1661 ist die Orgel „transportieret, renoviert und großen Teils verbessert worden". Ein „Summarischer Bericht" über die Kosten verzeichnet 215 Thaler 18 *gr*. In der Kirchenrechnung von 1663 lesen wir:

„4 Silb. Schock Sind von der Kirchen Vermögen zum Neuen Orgelbau hergenommen worden, allso und auff diese maße, alldieweil Anno 1613 von dem damahligen Herrn Pfarr Melchiore Kittelio und E. Ehr. Raths die Anordnung gemacht, daß ein iedweder Neue Bürger, Er sey einheimisch oder frembdt, 10 *gr*. 6 *Pf*. Orgel- und AltarGeld vorlegen soll, welches so dann bißhiehero continuiret worden, und es eine zimliche Summa, nach laut der Kirchen Register außtragen thut" usw. — „2 Silb. Schck. bekommt der Cantor für seine besondere Mühe bei Aufsetzung des neuen Orgelwerkes."

Über das weitere Schicksal der Orgel ließ sich bis 1794 nichts mehr feststellen. Hin und wieder werden wohl Reparaturen unerläßlich gewesen sein, aber das Werk selbst stand vermutlich bis zum Jahre 1796. In diesem Jahre machte sich ein vollständiger Neubau notwendig. Da die Einnahmen der Kirche zu gering waren, wurde am 23. August 1794 eine Bittschrift an das Oberkonsistorium eingereicht wegen Veranstaltung einer Landeskollekte zur Beschaffung einer neuen Orgel. 1796 wurde dann die heute noch vorhandene Orgel von Christian Kayser, einem Schüler des berühmten Orgelbauers Silbermann, erbaut. Nach dem Voranschlag des Orgelbauers vom 13. April 1792 hatte sie folgende Disposition:

„Im Haupt Manual C—d'''

1. Principal 8. Fuß, gantz ins Gesicht von Zinn.
2. Octave 4. Fuß, die tiefe Octave ins Gesicht Zinn.
3. Quinta 3. Fuß }
4. Octava 2. Fuß } Zinn.
5. Mixtur 4Fach }
6. Cornet 3Fach }
7. Rohr-Flöhte 8Fuß, die tiefe Octava Holz, die übrigen Metal.
8. Quintadena 8Fuß. Metal.

Im Ober Manual. C—d'''

1. Gedackt 8Fuß, die tiefe Octava Holz, die übrigen Metal.
2. Rohr-Flöhte 4Fuß } Metal
3. Octava 2Fuß }
4. Quinta $1^1/_2$Fuß } Zinn.
5. Sufflet 1Fuß }
6. Mixtur 3Fach }

(Das heutige Werk hat noch als 7. Stimme: Prinzipal 4Fuß.)

Im Pedal. C—c'

1. SubBaß 16Fuß, Holz.
2. PosaunenBaß 16Fuß, Holz. Mundstücke von Metal. Kricken u. Zungen von Messing.
3. Octaven-Baß 8Fuß

Tremulant ins Manual.
Schwebung ins obere Manual.
Coppel aus dem Manual ins Pedal.
Calcanten Klingel."

1857 sollte die Orgel ausgebessert werden, die Kgl. Kreisdirektion aber lehnte es ab. Erst fünfzehn Jahre später kam es dazu. Nach dem Bericht des Bürgers und Orgelbauers Karl Traugott Stöckel aus Dippoldiswalde vom 30. September 1872 wurde das Werk wieder völlig instand gesetzt und am 3. September übergeben. Stöckel schreibt dazu: „Der Erbauer der Orgel, Kayser, war der Lehrherr meiner Lehrherren, nämlich der Gebrüder Jehmlich."

Die Organisten

Die Geschichte der Organisten zu Glashütte ist im allgemeinen auch die der Kantoren. 1597 wurde, wie schon mitgeteilt, die erste Orgel gebaut. Der erste Organist wird dann wohl der damalige Kantor Joachim Renner gewesen sein. 1621 legte Kantor Kleppisch sein Kantoramt nieder, behielt jedoch den Organistendienst bei, weil sein Nachfolger die Orgel nicht spielen konnte. Samuel Seidel verwaltete dann von 1635 an wieder beide Ämter. So ist es bis auf den heutigen Tag geblieben; nur Carl Leberecht Schaarschmidt unterbrach diese Reihe. Er war 1861—1866 Rektor, Kantor und Organist, legte aber 1866 sein Kantoramt nieder und verwaltete bis 1891 nur das Organistenamt. Interimistisch verwaltete es dann eine Zeitlang Bildhauer Karl Wahl, ein Mitglied des Kirchenvorstandes. Sein Nachfolger, Kantor Müller, hatte seit 1912 wieder beide Ämter inne.

Was über das Einkommen des Organisten zu sagen war, ist schon in dem Abschnitt über das Einkommen des Kantors erwähnt worden.

Der Kalkant

Eine für den Organisten im Kirchendienst der Gemeinde unentbehrliche Person war der Kalkant. Er wurde gleichfalls „(iedoch mit Genehmhaltung, des regierenden Kirch-Vaters) von dem ordentlichen Pfarrer alhier bestellet, welcher seine meiste Besoldung von der Kirchen empfänget, außer daß der Rath u. Gemeine ihm vor die Verrichtung des Abends- und Morgen-Läutens etwas Geld zu reichen pfleget". Er hatte nicht nur die Bälge der Orgel zu treten, sondern an Sonn- und Festtagen, wie auch Sonnabends und an jedem Heiligen Abende, wenn die große Glocke allein geläutet wurde, diese zu versorgen. Er bekam für seine Dienstleistung „1 *fl.* 3 *gr.* Die Bälge zu treten". Für 1670/71 ist eine genaue Aufstellung überliefert:

„24 *gr.* Die Balgen ahn der Orgel zu dreten diß Jahr.
34 *gr.* Von der großen glocken Sontäglich durchs Jahr zu lauten.
9 *gr.* Von derselben auff die drey Haubtfeste zu lauten.
12 *gr.* Von der Spaarbüchse zu tragen.
12 *gr.* Von Kirchhofe undt Gottesacker zu reumen.
3 *gr.* Von Dörnern außzuhacken."

Agostino Steffanis Operntheater in Hannover

Von Theodor Wilhelm Werner, Hannover

Der Herzog Georg v. Calenberg, der Begründer der hannoverschen Hofkapelle, hatte sich von der Teilnahme am großen Kriege (nicht ohne Ärgernisse) zurückgezogen; er erhob im Jahre 1636 die Stadt Hannover zu seiner Residenz und begann alsbald mit der Erbauung eines Schlosses am rechten Ufer der Leine. Um Platz zu schaffen, wurde mit einigen bürgerlichen und städtischen Häusern das seit der Wende des dreizehnten Jahrhunderts zum vierzehnten dort stehende Kloster der Minoriten, unbewohnt seit 1533, niedergelegt. Zwei Lagepläne (Abb. 1 und 2) zeigen den Zustand vor und nach der Errichtung des Schloßbaues, der 1640 beziehbar, aber von den vier Söhnen des Herzogs noch vielfach verändert wird[1]. Georg Wilhelm, der zweite Sohn, unterhält mit seinen jüngeren Brüdern eine französische Schauspielergesellschaft, die bei ihrer Anwesenheit in Hannover vielleicht im Ballhofe, einem gedeckten Ballspielplatze, vielleicht im Rathause, gewiß aber auch in einem Saale des Schlosses aufgetreten sein wird.

Mit Johann Friedrich erscheint der seiner selbst bewußte Vertreter der Unbeschränktheit der Herrschergewalt. Im Jahre 1677 setzt er den Dachstuhl auf ein in den beiden Obergeschossen des Leinepavillons am dritten Schloßhofe über der Küche untergebrachtes „Theatrum für die Comödien" (Abb. 2). Als Baumeister gilt Hieronimo Sartorio aus der Schule des Palladio; er hat den ganzen Schloßflügel gebaut. (Er könnte ein Verwandter des Antonio sein, der zwischen 1666 und 1675 als Kapellmeister in fürstlichen Diensten stand.) Der Bühnenraum lag nach dem Flusse zu; das halbkreisförmige Parterre enthielt sechs Bänke für achtundvierzig Personen; das vierstöckige Logenhaus faßte in sechzig Logen zu je vier Plätzen zweihundertundvierzig Besucher. Dies „Kleine" Theater besteht bis zum Einbruch der Franzosen in die Stadt, bis zum Beginne des neunzehnten Jahrhunderts. Die in Dresden vorhandene Zeichnung eines Grundrisses, die Gurlitt[2] als „Plan des Theaters zu Hannover 1686 von Thomaso Giusti" abbildet und die von seinem in andere Werke übergeht, betrifft, wie zuletzt Hammitzsch[3]

---

[1] Ed. Schuster, Kunst und Künstler in den Fürstenthümern Calenberg und Lüneburg. Hannover 1905. (Auf Grund der Kammerrechnungen von 1636—1727.) Auch: Hannoversche Geschichtsblätter 7 (1904) S. 1 und 49. Daselbst (S. 369) ein Verzeichnis von Künstlern, Technikern, Ingenieuren, Werkmeistern, die in Hannover tätig waren.

[2] Cornelius Gurlitt, Geschichte des Barockstils in Italien. 1887. Fig. 197.

[3] Martin Hammitzsch, Der moderne Theaterbau. Berlin 1906. — Außer den weiterhin angeführten wurden für diese Arbeit noch folgende theaterwissenschaftliche Schriften benutzt: Leonhard Christoph Sturm, Durch einen großen Theil von Teutschland und den Niederlanden biss nach Pariss gemachete Architectonische Reise-Anmerckungen . . . Augspurg 1719. — Wolfgang Kautzsch, Das Barocktheater im Dienste der Kirche. Die theatralische Raumkunst des Barock in ihren Hauptphasen (1550—1790). Diss. Leipzig 1931. — Werner Gabler, Der

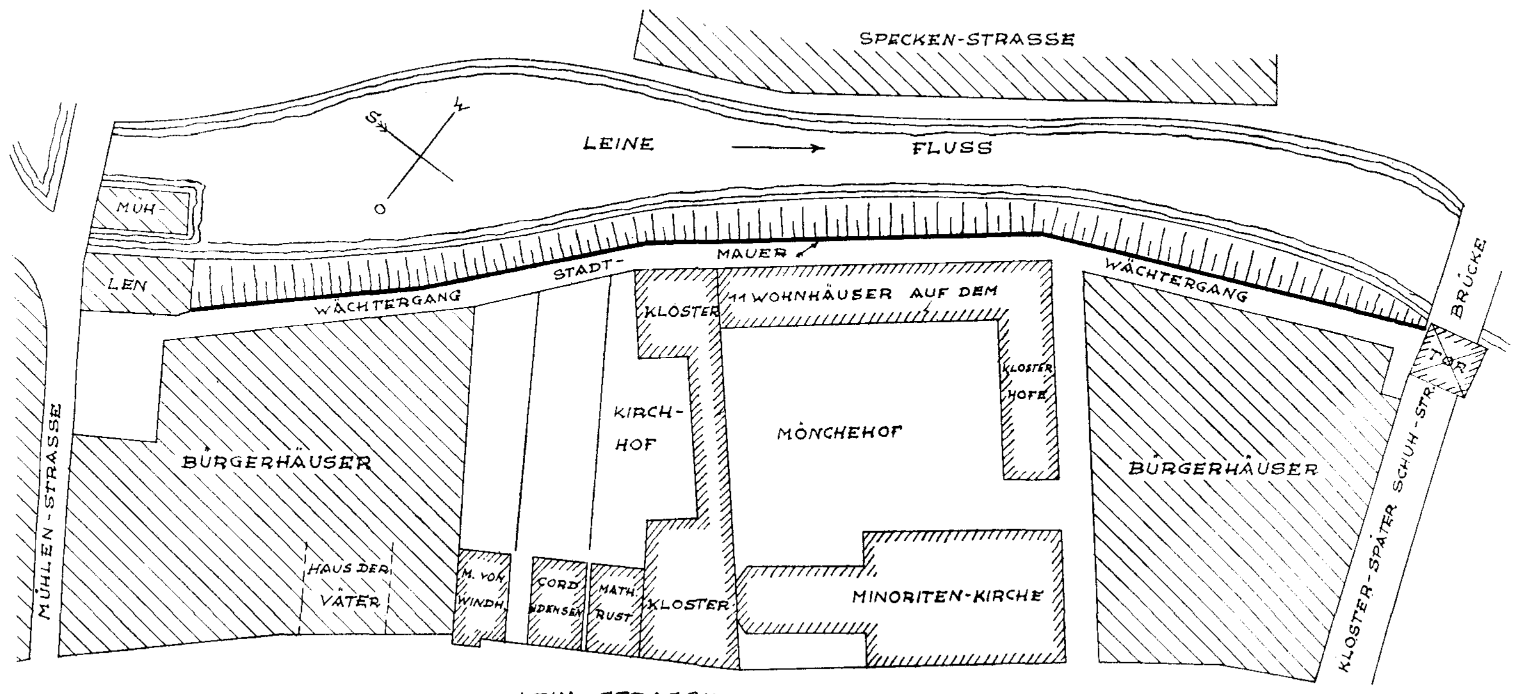


Abb. 1. Lageplan vor 1636

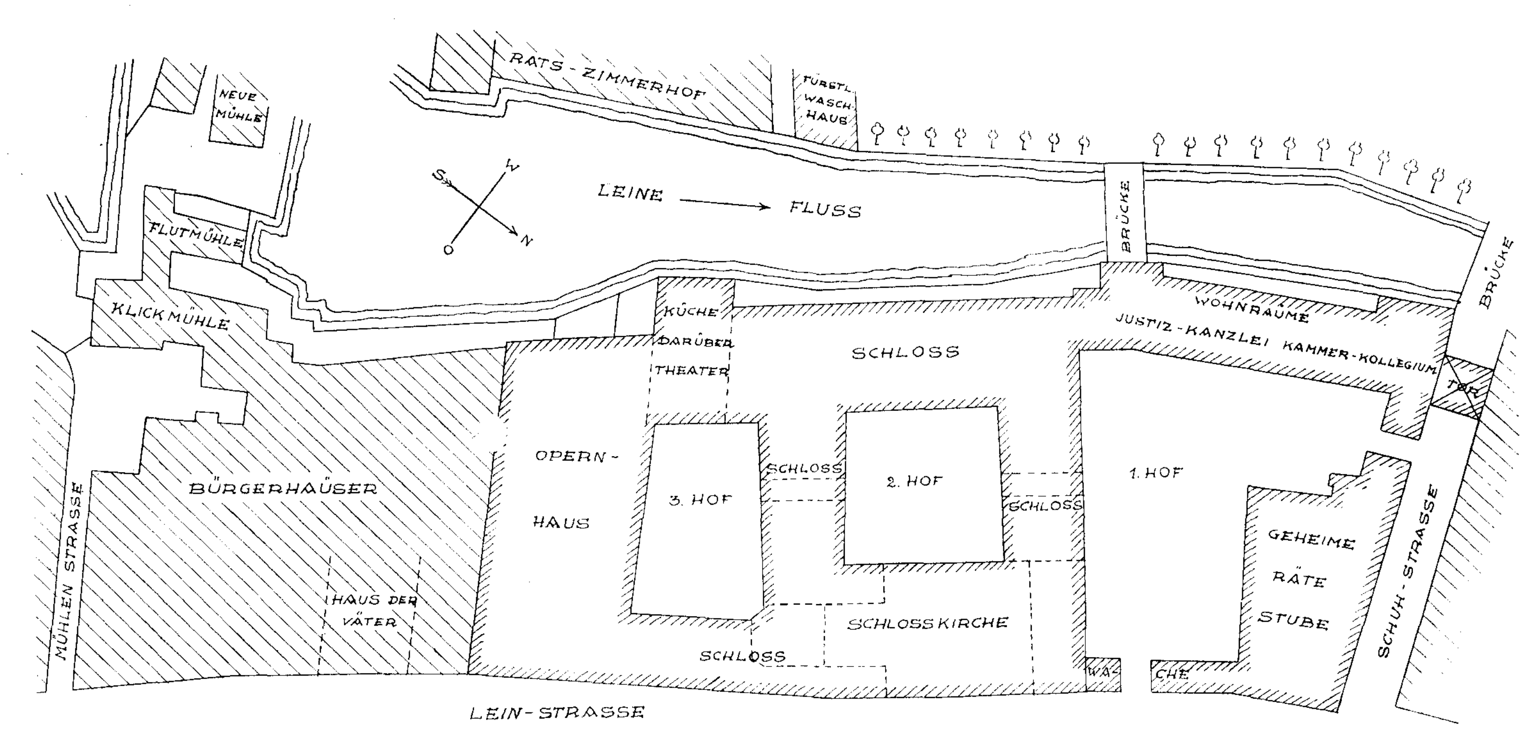


Abb. 2. Lageplan um 1689

nachweist, nicht das (mit unrichtiger Jahreszahl versehene) Schloßopernhaus; eher wäre an Johann Friedrichs Kleines Theater zu denken.

Der Erbauer des großen Opernhauses ist Ernst August. In seinen Beweggründen mischt sich die Einsicht in die Notwendigkeit, der in Venedig geübten Verschwendung Einhalt zu tun, mit dem Geltungsbedürfnis des bedeutenden Mannes, der für sich den Kurhut erwirbt und dessen Sohn die Krone von England tragen wird.

Die Pläne für den Bau wurden in Wolfenbüttel durchgesprochen, wo ein Theater mit zweieinhalbtausend Plätzen bestand. In dem gleichen Monat, in dem der Kaufvertrag für ein benachbartes, der Familie von Wintheim gehöriges Grundstück (Abb. 1) zustande kam, im Dezember des Jahres 1687 erscheint die erste Baurechnung; die letzte kommt im Mai 1690. Aber das Haus, bei dem man nicht an Fachwerk zu denken hat, weil Ernst August es überall durch Massivbau ersetzte, ist schon vorher, in auffallend kurzer Bauzeit, so weit fertig, daß das Theater am 30. Januar 1689 mit Agostino Steffanis *Enrico Leone* eröffnet werden konnte[1] — das Strafgericht des Löwen am aufsässigen Bardowieck hatte sich 1189, genau vor fünfhundert Jahren ereignet und lebte im Gedächtnis der Welfen fort.

Die äußere Beschaffenheit des Gebäudes machte kein Theater kenntlich; auch die freie südöstliche Front glich sich dem schlichten Stil des Schlosses an. Tomaso Giusti kommt nach Nöldeke[2] erst zu Anfang des Jahres 1689 nach Hannover; trotz seiner architektonischen Fähigkeiten, die er später an dem Entwurf der St. Clemenskirche bewies, werden ihm hier mehr malerische Arbeiten zugefallen sein; eine Dekoration wurde noch 1802 als von seiner Hand gezeigt. Ebenfalls für die Inneneinrichtung wird der Wolfenbüttler Künstler Santorini in Anspruch genommen; er erscheint in der Kammerrechnung 1688/89, S. 211, als Theaterbauer: das kann sich sehr wohl auf das Maschinenwesen beziehen. Seit 1688 war der Kurheidelbergische Architekt Wachter, für Sartorio eingetreten, am Ort; ihn hatte seine Fähigkeit bekannt gemacht, große Räume flach zu überdecken[3]. Beim Schweigen der Archivalien möchten wir vermuten, daß Sartorio wenigstens die Pläne für die ganze Anlage geliefert habe; in manchen Teilen ähnelt das neue dem kleineren alten Theater.

Zuschauerraum des Theaters. Diss. Hannover 1934. Leipzig 1935. — Manfred Semper, Theater. 5. Heft des 6. Halb-Bands vom Handbuch der Architektur IV. Stuttgart 1904 (ausführliche Schrifttumsnachweise auf S. 511 und 517.) — Friedrich Kranich, Bühnentechnik der Gegenwart. München-Berlin I (1929) und II (1933).

[1] Das Datum ist durch einen Brief Gianettinis festgelegt, den Elisabeth Luin in: Antonio Gianettini e la musica in Modena (Modena 1931) mitteilt und nach dem die Hauptprobe am 28. Januar stattgefunden hatte. Darüber hinaus sind vom Staatsarchivrat Dr. G. Schnath, der in einem demnächst erscheinenden Werk (Geschichte Hannovers im Zeitalter der 9. Kur und der englischen Sukzession 1674—1714. Hildesheim und Leipzig 1938) diplomatische Urkunden auswerten wird, nähere Nachrichten zu erwarten. Einstweilen sei mitgeteilt, daß er die Theatereinweihung ein künstlerisches und politisches Ereignis nennt, dem der brandenburgische Hof und zahlreiche andere auswärtige Fürstlichkeiten beiwohnten.

[2] Arnold Nöldeke, Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover. I. Hannover 1932. S. 295.

[3] Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses. I (1885) S. 189, 210; III (1893) S. 1.

Unter den Lobrednern des Schloßopernhauses, die Fischer[1] aufzählt, ist John Toland die bedeutendste Persönlichkeit[2]. Er hatte durch seine deistischen und naturphilosophischen Schriften Aufsehen erregt — man kann ihn als einen der ersten Freidenker bezeichnen und hat es getan — und sich nun auch politischen Fragen zugewandt. Der Earl of Macclesfield, der der Kurfürstin die Bestätigung zu überbringen hatte, das Haus Hannover sei durch sie (als eine Stuart) in England erbfolgeberechtigt, hatte den Iren 1701 mit sich nach Hannover genommen, wo er der Fürstin seine den Nachfolgegedanken unterstützende Flugschrift *Anglia libera* und Leibniz seine heftig angefeindete Abhandlung von 1696 *Christianity not Mysterious* überreichte, die dieser stehenden Fußes durchlas. Toland reiste von Hannover nach Berlin, wohin er im nächsten Jahre noch einmal zurückkehrte, und verfaßte dann „für einen vornehmen holländischen Staatsminister" zwei Berichte, die später zusammen als *An Account of the Courts of Prussia and Hannover* gedruckt, mehrfach aufgelegt, in das Deutsche, Französische und Holländische übersetzt wurden und bis 1714, bis zur Übersiedlung des Hofes nach London, vorkommen. Aus dem zweiten Teile dieser Schrift, die Carlyle für sein „Leben Friedrichs d. Gr." benutzt hat, setzen wir die Worte über das Opernhaus hierher:

> „There is a pritty Theatre with handsom Lodges for all Qualitys; for no body pays Mony that goes to a Play there, the Prince, as in som[e]other Courts of Germany, being at all the expence to entertain the Town as well as the Court. But the Operahouse in the Castle is visited as a Rarity by all Travellers, as being the best painted and the best contriv'd in all Europe".[3]

---

[1] Georg Fischer, Opern und Concerte im Hoftheater zu Hannover bis 1866. Hannover 1899; zweite Auflage, nach der hier zitiert wird, unter dem Titel: Musik in Hannover. Hannover 1903.

[2] Gerhard Berthold, John Toland und der Monismus der Gegenwart. Heidelberg 1876.

[3] Fischer (1) bringt S. 11 diesen Teil in einer deutschen Übersetzung und versieht ihn mit der Jahreszahl 1702. Wollte man seiner Angabe trauen, müßte man annehmen, ihm habe der (von uns in seinem Dasein ohnehin angezweifelte) Bericht an den „vornehmen Staatsminister in Holland" selbst vorgelegen. Nun ist aber vor dem Jahre 1705 keine gedruckte und vor 1706 keine Ausgabe in deutscher Sprache nachzuweisen: eine solche erscheint unter dem Titel „Relation von den Königlichen Preußischen und Chur-Hannoverischen Höfen" in Frankfurt. Da Toland im Verlaufe des gedruckten Berichts sagt, er habe die Höfe im „vorigen Jahre" besucht — er war 1701 in Hannover und in Berlin — so kann Fischer, der seine Quellen hier, wie überall geheim hält, von dieser Bemerkung aus sein Datum erschlossen haben; er müßte denn, was nicht anzunehmen ist, eine englische Ausgabe zur Hand gehabt haben, die, wie noch die letzte von 1714, beim Bericht über Hannover sagt: *sent from Berlin to the Hague, September* 23. *N.S.* 1702. Leibniz schreibt am 27. Dezember 1701 an die Kurfürstin: „Herr Toland bedroht uns mit einer Schrift, die französisch und englisch zugleich erscheinen soll; wahrscheinlich eine Erzählung seiner Reise." Den Plan einer baldigen Veröffentlichung seiner Beobachtungen hat der irische Philosoph also gehabt; zur Ausführung wird er jedoch erst später gekommen sein.

Ohne Angabe eines Orts erschien ein „Antwortschreiben von einem vornehmen Staatsminister in Holland übergesand an Mr. Toland auf seine abgestattete Relation. Aus dem Hollandischen ins Teutsche übersetzet". Es trägt das Datum „Haag, Anno 1702. den 14. Decemb." Nun ist unschwer zu erkennen, daß ein durch Tolands abfällige Bemerkungen über die Stadt Braunschweig verärgerter Einwohner die Maske des holländischen Staatsmannes vornimmt, um dem Beleidiger auf allerdings sehr unsanfte Art und unter wiederholter Berufung auf Jesus Sirach gehörig den Kopf zu waschen. Das Erscheinungsjahr dieses Pamphlets ist aber das der ersten

Ein weiteres Zeugnis ist erst nach dem Abschlusse von Fischers Arbeit bekannt geworden: ein Brief der Aurora Königsmarck an Ulrike Eleonore von Schweden[1]. Ernst August hatte aus Anlaß seiner Erhebung zum Kurfürsten (am Schlusse des Jahres 1692) im nächsten Karneval eine Reihe von glänzenden Festen veranstaltet, über deren Verlauf die Gräfin der Königin in ihrer lebendigen und geistvollen Art im Frühjahr 1693 berichtet:

„. . . Hierauf setzte man die Vergnügungen in folgender Ordnung fort: an einem Tag Oper, am andern Lustspiel, am folgenden Redoute, und von Zeit zu Zeit ein großer Ball oder Galatag. — Diejenigen, welche die Musik lieben, gaben der Oper vor allen andern Vergnügungen den Vorzug. Es ist gewiß, daß sich dort Auge und Ohr entzückt. Der Ort, wo sie aufgeführt wird, könnte das „goldene Haus" heißen. Die Logen, in denen der Hof sitzt, sind ganz in goldglänzenden Skulpturen mit reichen Wandbekleidungen aus mit feuerrotem Sammet gestreiftem Goldstoff bedeckt. Wenn alle diese Logen durch weiße Kerzen erleuchtet und von so vielen edelsteingeschmückten Fürstinnen und andern wohlgebildeten Damen gefüllt sind, würde dieser Anblick genügen, die Gemüter mit sich fortzureißen. Was sich ihm dort entgegenstellt, trägt nicht wenig dazu bei. Das Theater ist von sehr edler Bauart, die Bühne weit, die Perspektive wunderschön. Nichts kann mit der prächtigen und gut angeordneten Kleidung, der Schönheit der Stimmen verglichen werden. Es genügt zu sagen, daß Clementino, Ferdinando, Nicolini, Borosini, Salvadore und die Landini zusammen eine Oper aufgeführt haben, um zu beweisen, daß man nichts Entzückenderes, nichts Harmonischeres, nichts Engelhafteres sogar hören kann.

Das französische Lustspiel (Schauspiel?) gibt man in einem andern Teil des Schlosses, auf einem ganz anderen Theater. Hier erscheinen die eingebildeten Leidenschaften wie wahrhafte, so gut werden sie dargestellt, und man lacht und weint, je nachdem es den Schauspielern gefällt, ihre Zuschauer zu rühren. Es ist wahr, es gibt bewunderswerte Schauspieler und Schauspielerinnen in dieser Truppe, welche nach dem Urteil derer, die sich darauf verstehen, um hierin einen Unterschied zu machen, keiner andern nachsteht . . ."

---

nachweisbaren deutschen Ausgabe: 1706, nicht 1702. Ein Abwehrhieb nach vier Jahren verfehlt seinen Zweck: vor 1706 hat es wirklich keine deutsche Ausgabe des Berichts gegeben, dessen Empfänger die Welt sein sollte, aber nicht ein noch so vornehmer holländischer Minister.

Eine durch Wärme und Bildhaftigkeit ausgezeichnete Darstellung von Tolands Aufenthalt an den beiden deutschen Höfen findet sich in K. A. Varnhagen v. Enses „Leben der Königin von Preußen Sophie Charlotte". Berlin 1837. S. 132.

[1] Übersetzt und mitgeteilt von Anna Wendland in ihren „Beiträgen zur Geschichte der Kurfürstin Sophie". Zeitschrift des historischen Vereins für Niedersachsen. 1910. S. 333. Von dort übernommen in „Die Mutter der Könige von Preußen und England" (Robert Geerds), München 1913. S. 289.

Maria Aurora Königsmarck, von Voltaire die berühmteste Frau zweier Jahrhunderte genannt, wurde die Geliebte Augusts II. Königs von Polen und Kurfürsten zu Sachsen, den sie im Zusammenhange mit dem spurlosen Verschwinden ihres Bruders Philipp Christoph im hannoverschen Schlosse (1. Juli 1694) aufgesucht hatte.

Die Feinheit, mit der die Gräfin das italienische vom französischen Theater zu unterscheiden weiß, ist erstaunlich: sie war damals etwa dreiundzwanzig Jahre alt. Zwar ist das kleine Theater der baulichen Anlage nach italienisch; doch muß die Vorstellung im Sinne einer französischen, d. h. als den Zuschauern vorgespieltes Drama auf sie gewirkt haben. Das große Theater ist ihr der Ort eines höfischen Festes: die Zuschauer sehen sich gegenseitig; der Anblick der edelsteingeschmückten Fürstinnen und anderer wohlgebildeter Damen in den durch weiße Kerzen erleuchteten Logen genügte, „die Gemüter mit sich fortzureißen". Die Vorgänge an der vierten Seite des Saales bilden einen Teil dieses Festes; was dort geschieht, „trägt dazu bei."

Aus dem siebzehnten Jahrhundert sind größere Theaterbauten in Deutschland nicht erhalten; von den kleineren ist das kürzlich erneuerte Theater im Schlosse zu Celle das bekannteste. Der Saal, in dem das hannoversche Schloßopernhaus untergebracht war, maß, nahezu rechteckig, 21,5 m in der Breite, 44,5 m in der Länge; mit einem Fassungsvermögen für etwa dreizehnhundert Besucher muß es als großes gelten. Abgerissen wurde es im Jahre 1854. Als einziges Stück von ihm ist Heinrich Rambergs berühmter Vorhang erhalten geblieben: er wurde 1789, hundert Jahre nach der Eröffnung, gemalt und später mehrfach ausgebessert; er kommt 1854, zwei Jahre nach der Vollendung des Baues, in das auf dem Windmühlenberge errichtete Theater des fünften Georg, 1896 in das Kestnermuseum und wird seit 1918 wieder im Opernhause gebraucht. Der Katalog der Ornamentstichsammlung der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums in Berlin weist unter den Nummern 2114 und 2120 hannoversche Dekorationen von 1785 nach. Vom Inneren des Logenhauses geben zwei im Jahre 1802 von Ramberg zum Zwecke neuer Ausmalung angefertigte, im vaterländischen Museum aufbewahrte Skizzen eine Vorstellung (Abb. 3 und 4); eine nüchterne Sepiazeichnung von Flügge stellt das Äußere des Baues von der Seite des (angebauten) Laboratoriums und des ehemals Böseschen Hauses dar (1795)[2].

Dieser Besitz könnte uns nicht veranlassen, von einem nun wirklich verschwundenen Gebäude vor dem Jubilar mehr Wesens zu machen. Aber da sind drei Kupfertafeln, die vielleicht ein höheres Interesse bieten könnten. Sie stammen aus recht früher Zeit und stellen das einzige Mal, so viel wir sehen, ein älteres Theater als Ganzes: Logenhaus und Bühnenhaus dar (Abb. 5, 6 und 7). Unsere Bilder wurden der zuerst zwischen 1744 und 1748 zu Augsburg in vier Foliobänden erschienenen, mehrfach wieder aufgelegten „Ausführlichen Anleitung zur Bürgerlichen Baukunst" des Friedrich Johann Penther[3] entnommen, in deren viertem Teile die Tafeln LXXVIII, LXXIX und LXXX beim Caput XVI (auf S. 92) des Textes erklärt werden, wozu noch Tafel XXV als ein eigner Entwurf des Verfassers mit ihrer Glosse auf S. 34 herangezogen werden kann. So fremd, wie wir

---

[1] Wilhelm Rohe, Karl Ferdinand Langhans, ein Theaterbaumeister des Klassizismus. Diss. Berlin 1931. Bückeburg 1934. S. 42.

[2] Staatsarchiv in Hannover, Karten *I. A. b.* 72.

[3] Penther, geb. 1693 in Fürstenwalde, gest. 1749 in Göttingen, stand in gräflich Stolbergschen Diensten und wurde Professor der Ökonomie und Oberinspektor der akademischen Gebäude in Göttingen.

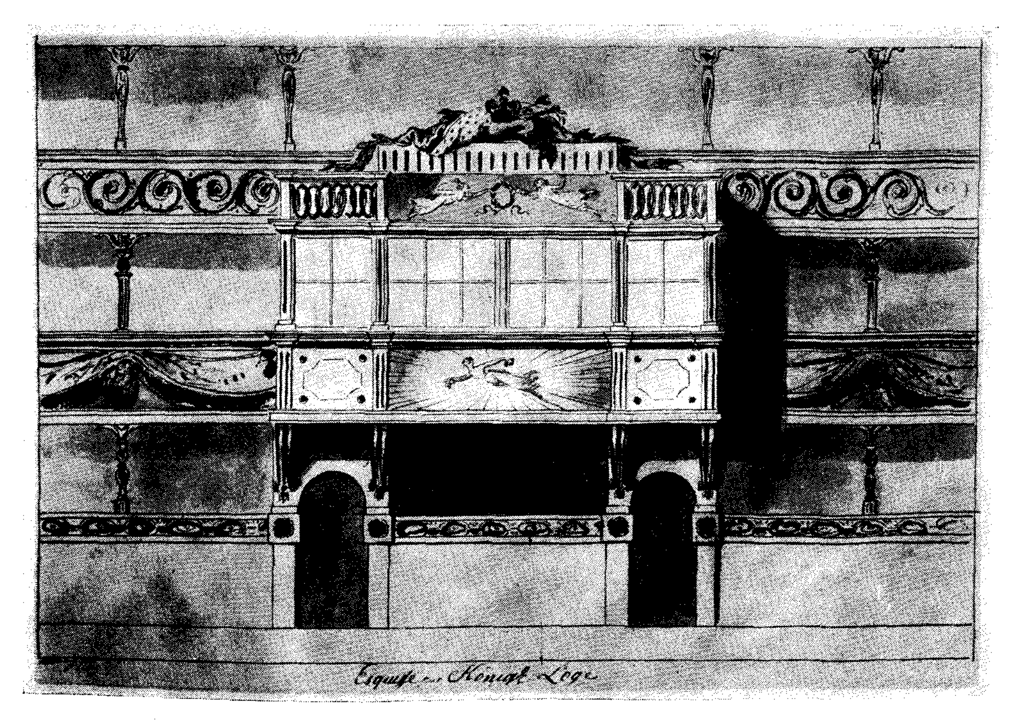


Abb. 3 u. 4. Heinrich Ramberg, Skizzen von 1802

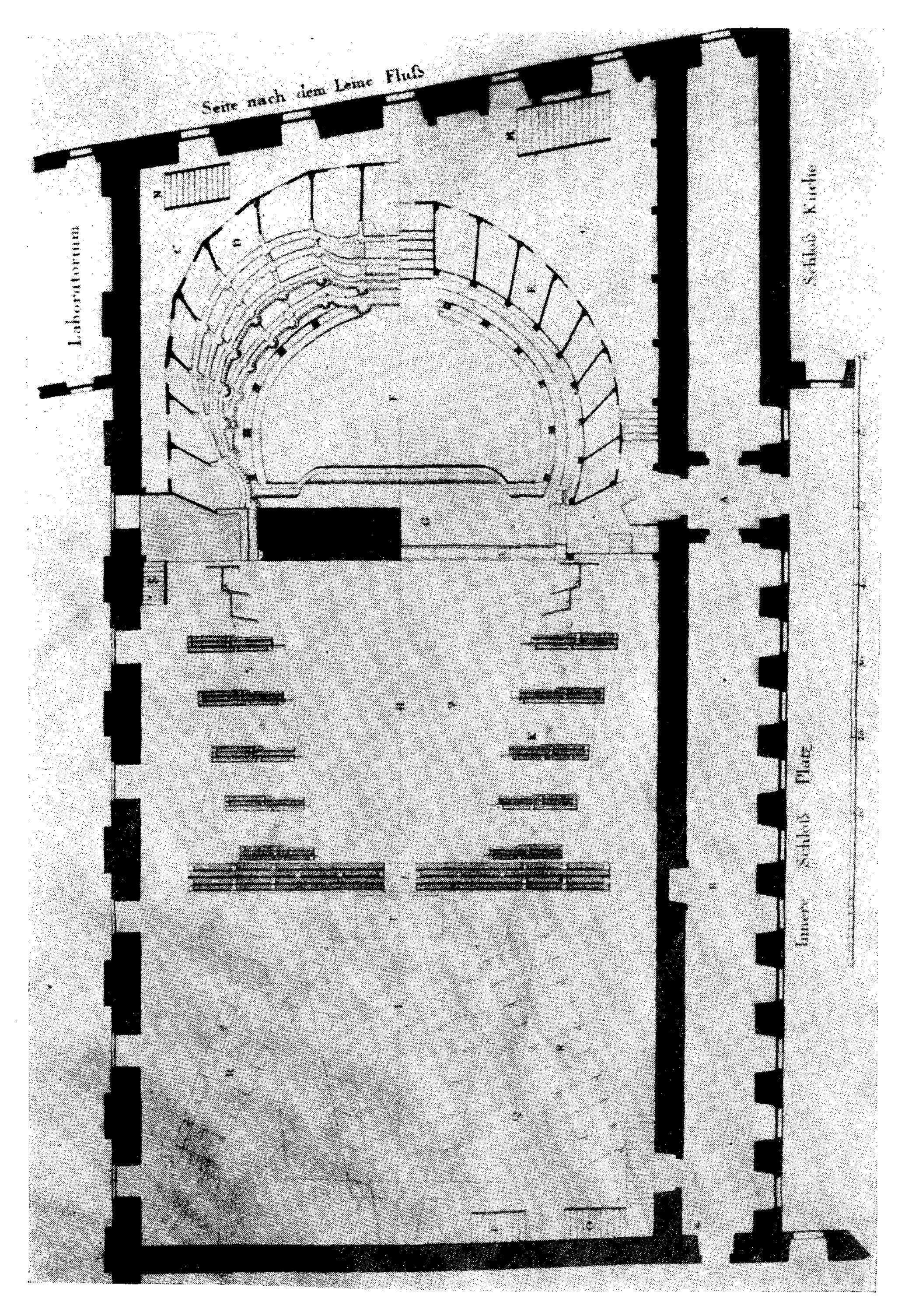


Abb. 5 Grundriß

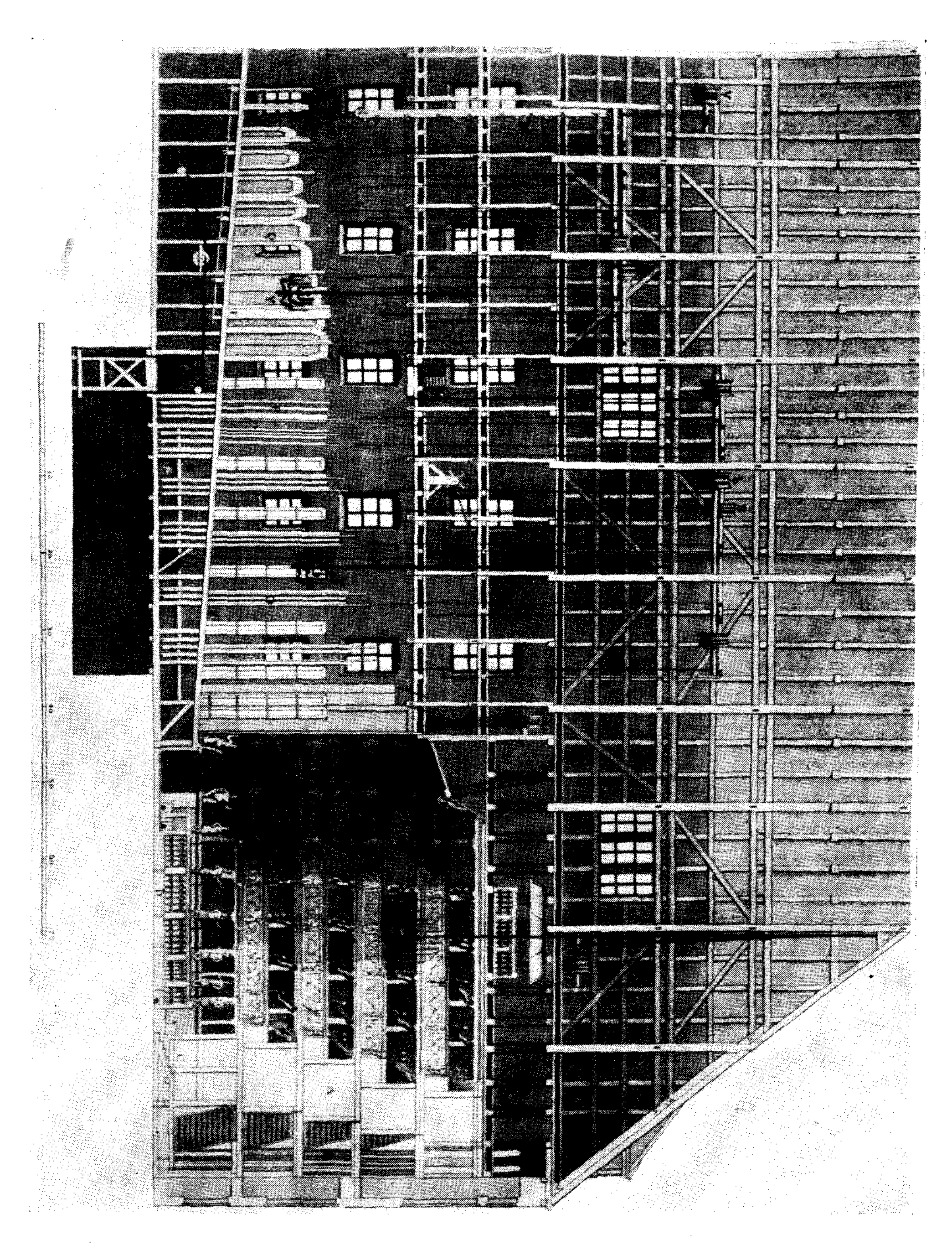


Abb. 6 Längsschnitt

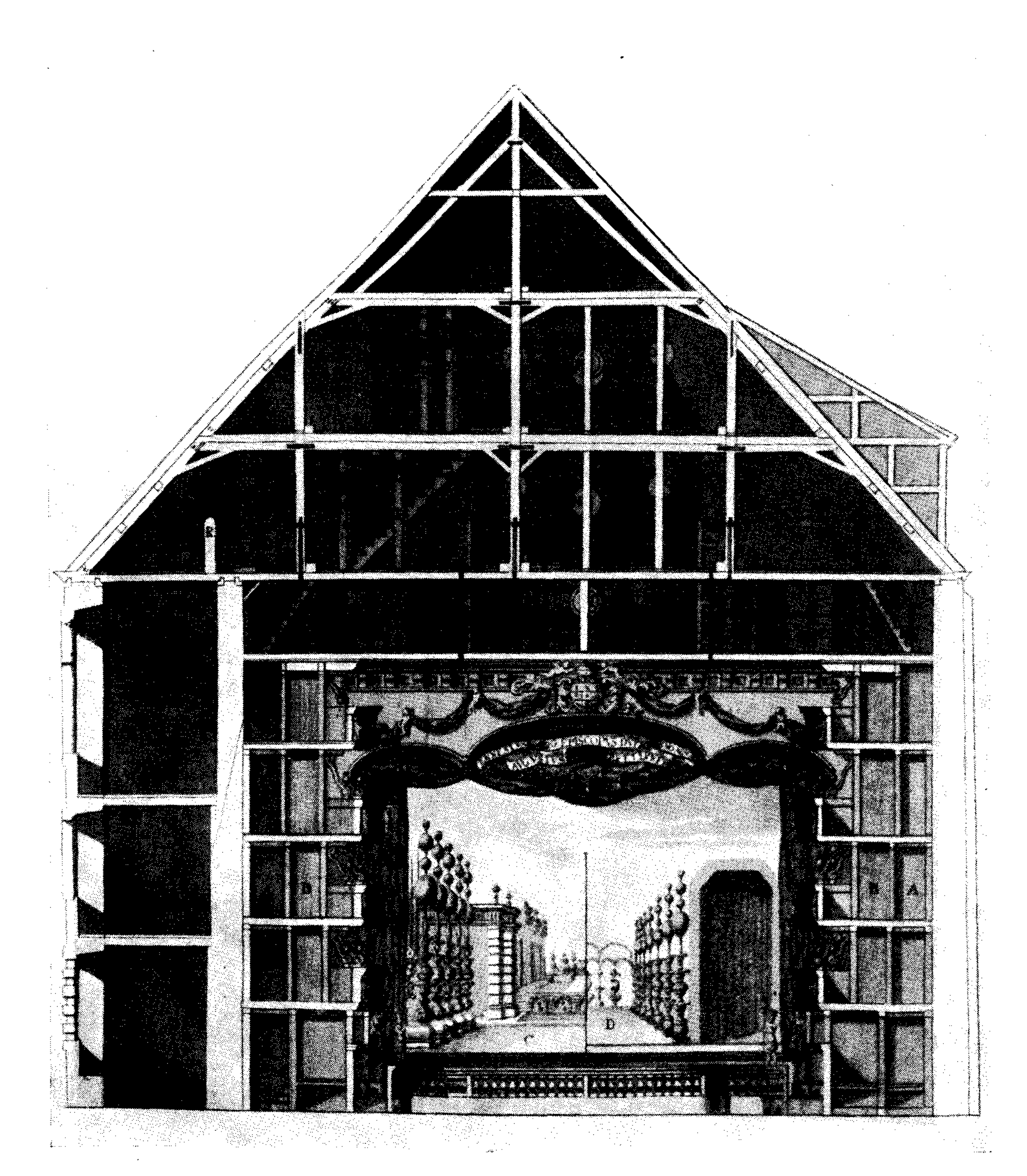


Abb. 7 Querschnitt

in der ersten Entdeckerfreude annahmen, sind die Stiche dem Schrifttum über Architektur nicht geblieben. Penther hat drei Zeichnungen verkleinert, die Johann Friedrich Junge[1] „auf Ordre eines hohen Gönners und großen Kenners der echten und reinen Baukunst" (Georg III.?) 1746 an Ort und Stelle gemacht und ihm überlassen hat.

Aus der Grundrißtafel (Abb. 5) erkennt man durch Vergleich mit Abb. 2 die Gesamtlage des Gebäudes, das der Küche benachbart ist, über der das alte Theater liegt. Das Laboratorium gegenüber steht in keiner Verbindung zur Bühne, also wohl auch nicht in Beziehung zu ihr. Eine kleine Eingangshalle (*A*) verbindet das zur Leine hin gelegene Logenhaus mit dem dritten Schloßhofe; andere Eingänge werden wenigstens den ersten Rang von den Räumen des Schlosses aus zugänglich gemacht haben. Der Grundriß zeigt nur noch eine zweite Türe, die in den langen, neben der Bühne befindlichen Gang (*B*) führt. Er ist der Aufenthalts- und Ankleideraum der Schauspieler, die das Theater über die Hinterbühne, deren fensterlose Schlußmauer an der Leinstraße liegt, betreten. Dieser Gang war der einzige Ort im Theater, der (durch einen nahe der Mitte angebrachten Kamin) erwärmt werden konnte; noch Marschner klagt 1831 über das „leider nicht heizbare" Theater. (Die Flüggesche Zeichnung weist an der Südostfront drei später angelegte Eingänge auf, einen zum Zuschauerraum, einen zum Theater und auf dem rechten Flügel einen, der auf den Gang zur Kriegskanzlei führte.)

Vom Eingang hinter *A* erreicht man, sich rechts wendend, über fünf Stufen den Raum *C*, von dem aus man die zweimal acht Parterrelogen betritt; steile Treppen (*M* und *N*, sichtbar auch auf Abb. 6) führen in den ersten und, schmaler werdend, in die oberen Ränge und auf den Boden. In der Mitte der Logen ist die sechsstufige Treppe erkennbar, die in das ohne Steigung angelegte Parterre (*F*) leitet. An das *Teatro farnese* in Parma erinnern zweimal sechs Fackelträger auf einer Balustrade in der Rundung (erkennbar auf dem Längsschnitt Abb. 6). Feste Bänke laufen an der Innenseite der Balustrade und in dem Gange zwischen ihr und den Logen. Ob im Parterre bewegliche Bänke aufgestellt wurden — Stühle gibt es erst nach 1800 — ist nicht festzustellen.

Vom Vorhalleneingang führen zweimal vier Stufen in das Orchester (*G*), das höher liegt als das Parterre, das erst 1785 auf die gleiche Höhe mit ihm gebracht wird.

Über den Parterrelogen erheben sich drei Ränge mit neunzehn und einer, der oberste, mit siebenzehn Logen, vor die sich auf französische Art Balkone legen. Die Ränge treten nach oben hin immer mehr zurück, was eine Verschmälerung der Zugänge zur Folge hat. Die Logen selbst sind voneinander nach venetianischem Muster durch hohe Zwischenwände getrennt, wie noch heute in Wien.

Die am Dachstuhle aufgehängte flache Decke hat eine oben mit Geländern versehene viereckige Öffnung, durch die der am First aufgehängte Kronleuchter, nachdem seine Lichte angezündet sind, herabgelassen wird (Abb. 6). Weitere Kronleuchter, je einer, hängen über der Vorder- und über der Hinterbühne.

---

[1] Junge (Jungen) war 1717/18 Baugegenschreiber, von 1723/24 ab Bauschreiber in kurfürstlichen Diensten; 1751 erscheint er als Hofbaumeister (das Schlößchen Monbrillant und die Orangerie in Herrenhausen werden ihm zuerkannt).

Die Stützen der Ränge sind unauffällig; am Eingang und ihm gegenüber wird der erste Rang von je einer knieenden Figur getragen.

Die Verwendung von Holz bis hin zur Scheidewand zwischen dem Logen- und dem Bühnenhause erhöht Hörsamkeit und Feuersgefahr zugleich (doch ist von einem Brande im Hause nichts bekannt geworden). Aus Holz und Gips besteht auch der dem oberen Bühnenrande vorgelagerte am Dache befestigte Bogen (Abb. 6 und 7) mit dem später entsprechend veränderten Wappen und Insignien und der Inschrift „*Ernestus Augustus D. g. Episcopus. Dux Br. et Luneb. MDCXC*“[1].

Die herzogliche Loge lag im ersten Range, dem Eingang gegenüber; eine Treppe (Abb. 5, *S*) verband sie mit der Bühne. Später wurde die mittlere Loge im ersten Rang für den Hof bestimmt, mehrfach umgebaut, erweitert und wie aus Abb. 4 zu erkennen ist, mit Fenstern versehen.

Die Bühne (Abb. 5) ist, wie beim kleinen Theater auch, in ein vorderes und ein hinteres „Theatrum“ geteilt. Über einem Boden, der in gleicher Ebene mit dem Parterre liegt (Abb. 6), jedoch eine Vertiefung aufweist, erhebt sie sich vom Proszenium bis zum Ende, ganz im Dienste der Perspektive, mit ungewohnt hoher Steigung von 7 zu 100.

Der Vorhang wird (zunächst) nicht gerollt, sondern gehoben; sein oberer Rand ist befestigt, der untere wird von zehn auf Abb. 7 sichtbaren Leinen gefaßt, die durch Vermittlung von Rädern, Wellen, Bremsen und Winden mit einem wieder aufziehbaren Gewicht verbunden sind, das sinkend sie spannt und so den Vorhang hebt; sein Fall geschieht durch die eigne Schwere[2]. Auf dem Längsschnitt (Abb. 6) erkennt man das „gedoppelte Rad“ und die von ihm zusammengefaßten Leinen.

Die perspektivisch, vorn mehr als hinten auseinander stehenden Gerüste für die anzuknüpfenden Kulissen auf der vorderen Bühne (Abb. 5, *K*) laufen unabhängig voneinander als drei Wägen in beiderseitig 5×3 Schlitzen im Podium. Die Gerüste, besteigbar und unten schwerer als oben, erlauben also einen dreimaligen Bildwechsel; die gleichzeitige Bewegung der sich durch das Bild entsprechenden Gestelle geschieht durch eine unter der Bühne laufende Welle, über die die Seile der heranzubringenden oder zu entfernenden Wägen geschlungen werden; auch hier ist die treibende Kraft ein hoch gehängtes, wieder aufwindbares Gewicht[3]. Das Telari-System, das noch Furtenbach 1663 kennt, ist hier nicht angewandt worden.

In vier Schlitzen beweglich sind die „großen Schiebers“, die, in der Mitte zusammenstoßend, das vordere Theater abschließen (Abb. 5, *L*); da keine zugehörigen Maschinen erkennbar sind, ist anzunehmen, daß sie mit der Hand bedient wurden.

Über der vorderen Bühne sind, am besten im Längsschnitt (Abb. 6), zwei gleich hoch gelagerte, in der Richtung des Dachfirstes verlaufende Wellen erkennbar;

---

[1] Ernst August war durch Gottes Gnade (protestantischer) Bischof von Osnabrück.

[2] Eine technisch besser befriedigende Erklärung des an sich nicht allzu verwickelten Vorgangs gibt der ausgezeichnete, auf S. 60 und 67 zu findende Aufsatz von Ebel im 16. Jahrgang (1914) der von der Schriftleitung des Zentralblattes der Bauverwaltung Berlin herausgegebenen Zeitschrift „Die Denkmalpflege“; er wurde mit Vorteil auch hier benutzt.

[3] G. M. Dumont, Parallèle des plans des plus belles salles de spectacle d'Italie et de France avec des détails de machines théatrales. Paris 1777.

sie drehen sich gegensinnig und bezwecken die Hebung und gleichzeitige Senkung der auswechselbaren, an Latten aufgehängten Soffiten, die, der Perspektive folgend, hinten tiefer als vorn hinabreichen. Das ähnlich, aber ein wenig niedriger über der Hinterbühne angeordnete Wellenpaar dient der Bewegung der Wolkenstücke und des Sonnenwagens; Furtenbach berichtet anschaulich über solche und über ähnliche Hilfsmittel[1]. Schon für die erste Szene der Eröffnungsoper wurde ein auch sonst wichtiges Schaustück gebraucht: „das Meer". Es ist auf dem Längsschnitt (Abb. 6) mit *W* bezeichnet und hängt vor der Benutzung an der Welle *V*; herabgelassen treffen die an den Seitenbalken angebrachten Räder auf den Boden, mit deren Hilfe das Requisit „auf dem Theatro abgelassen werden kann". Gebrauchsfertig stehen auf der Hinterbühne zwei Bogenlauben (*RR* auf Abb. 5). Durch den Buchstaben *Q* wird eine auf unserem Bilde nicht herauskommende punktierte Linie bezeichnet, die den Umfang des „Hangbodens" angibt, von dem aus die rückwärtigen Maschinen bedient werden; zu ihm führt die Treppe *O*, zum Keller die Treppe *P*. Die in ihm befindliche geräumige Vertiefung (Abb. 6) enthält ein Gestell, durch das mittels einer links von ihm sichtbaren Winde der Drachenwagen auf die Bühne gehoben werden kann, die für diesen Zweck einen seitlich verschließbaren Ausschnitt hat (Abb. 5, *T*).

Für die Beleuchtung der Bühne während der Vorstellung — am Tage geben zahlreiche Fenster in der der Mühlenstraße zugekehrten Südostwand gutes Licht — sind in den Gängen zwischen den Kulissen und und vermehrt am Proszenium (nicht aber an der Rampe) „Licht-Blakers" vorhanden; ihre Ständer gehen durch den Bühnenboden und sind verstell- und drehbar. Die Kronleuchter über der Bühne sollen beim Spiel nicht, nur bei Hoffesten gebrannt haben. (Über Beleuchtungen gibt Furtenbach[1] Auskunft.) Für die Hinterbühne möchten wir während der Aufführungen künstliche Beleuchtung (durch den Kronleuchter?) annehmen.

Der Querschnitt (Abb. 7) zeigt zwei Bilder: die künstlerische Wirkung eines französischen Gartens auf der Vorder- (*C*) und, mit Bogenlaube, auf der Hinterbühne (*D*).

Außer dem langen Gange sind Aufenthalts- und Umkleideräume für die Schauspieler nicht vorhanden. Die Hörer behielten wegen der Kälte die Hüte auf dem Kopfe: Kleiderablagen sind in den Plänen nicht erkennbar. Kassenräume fehlen mit gutem, Aborte mit weniger gutem Grunde (sie mangelten übrigens anfangs auch dem Theater auf dem Windmühlenberge von 1852).

Welche Anforderungen der Hof Ernst Augusts an das Theater machte, das geht aus einigen Aufstellungen hervor, die Malortie[2] überliefert hat; sie beziehen sich auf die erste Vorstellung im neuen Hause. Steffani-Mauros *Enrico Leone* verlangt neun Sänger:

---

[1] Joseph Furtenbach d. Ä., Mannhaffter Kunstspiegel. Augspurg MDCLXIII. S. 112 (Kupferblatt 11) Comoedi-Gebaw; S. 119 (Bl. $11^1/_2$) Secunda Scena; S. 122 (Bl. 12) Bühnenbilder; S. 124 (Bl. 13) Maschinen; S. 132 Beleuchtung; S. 256 (Bl. 28) Grundriß zum Schauspielsaal.

[2] E. E. v. Malortie, Beiträge zur Geschichte des Braunschweig-Lüneburgischen Hauses und Hofes. 1—7. Hannover 1860—1884. Das „Programm" auf S. 128 des vierten Bandes.

Heinrich der Löwe, Herzog zu Sachsen und Bayern.
Mathilde, seine Gemahlin, Tochter des Königs von England.
Idalba, eine Tochter des Kaisers Friedrich, Liebhaberin des Almaro, in einem Sklavenkleide.
Almaro, Herzog zu Burgund, Liebhaber der Mathilde und Bräutigam der Idalba.
Ircano, ein Vertrauter der Idalba.
Errea, Amme der Mechthilde, eine Zauberin.
Eurillo, ein Page des Almaro.
Lindo, Heinrichs Knecht.
Ein Teufel.

Dazu an stummen Personen:

Die Garde, das Frauenzimmer und Pagen der Mechthilde, die Garde und Cavaliere des Almaro, die Geister, die Schiffer, die Soldaten zum Sturm und die Tänze der Nymphen und der Waldgötter, der Teufel und der Juden, der Helden und Amazonen.

An Bühnenbildern wurden gebraucht:

Eine Seite des mittelländischen Meeres mit einem Seesturm.
Der Eingang des fürstlich lüneburgischen Palastes.
Ein Garten.
Eine Wüste voller Bäume, auf denen ein Nest eines Greiffen.
Das Vorgemach der Mechthilde.
Ein Gefängnis.
Der Kalkberg oder Gebirge nahe bei Lüneburg.
Ein Königsaal mit allen Zurichtungen zu einem Hochzeitsfeste.
Das belagerte Bardowieck.
Das Lüneburger Thor mit einem Triumphbogen.

Der Aufwand an besonderen Maschinen war dieser:

Ein Schiff, so zerbricht.
Ein Greiff, welcher Heinrich in sein Nest führt.
Ein Kampf zwischen dem Greiffen und Löwen.
Die Erscheinung des Heinrich in dem Vorgemach der Mechthilde durch die Zauberkunst der Errea. („Hendrichs Gespenst" in der Partitur).
Eine Wolke, so Heinrich führt auf den Kalkberg.
Ein Teufel, welcher den Löwen in die Luft wirft.
Die Belagerung und Eroberung Bardowiecks.
Ein Triumphbogen, von vier lebendigen Pferden gezogen.

Das Sponsus-Spiel

Von Otto Ursprung, München

An Interesse für das geistliche Spiel von den fünf klugen und fünf törichten Jungfrauen, schon in der handschriftlichen Quelle als „Sponsus"-Spiel bezeichnet, ließ es die wissenschaftliche Literatur der letzten Jahrzehnte nicht fehlen[1]. Da hier in den religiösen Dramen, die vorher nur lateinisch gehalten sind, zum erstenmal auch volkssprachliche Verse vorkommen und da die Überlieferung (Bibl. nat. zu Paris, fonds lat. 1139) einige Mängel aufweist, überwogen begreiflicher Weise immer wieder romanistische Forschungen und Textkritik. Ihnen verdanken wir vor allem die Feststellungen über Herkunft und Alter des Spiels: Die im Sponsus-Spiel gebrauchte Mundart, die dem Provenzalischen nahesteht, ist das Angoumois, das in der Gegend von Angoulème, westlich von Limoges, beheimatet ist; von dort stammt unser Drama; als Entstehungszeit kommt die erste Hälfte oder eher das erste Drittel des 12. Jahrhunderts in Betracht. Wir dürfen hier gleich anfügen: Wie wir noch sehen werden, besteht ein erheblicher innerer Abstand zwischen Urfassung und Erweiterung; dem wird wohl auch ein gewisser zeitlicher Unterschied in der Abfassung der beiden Bestandteile entsprechen und demgemäß darf die Entstehung der Urfassung wohl um eine Generation früher, auf etwa 1100 angesetzt werden[2]. — Soweit andere Seiten des Sponsus-Spiels berührt wurden, legte sich auf

[1] Die führenden Ausgaben sind bekanntlich E. de Coussemaker, Histoire de l'Harmonie au moyen âge, Paris 1852; derselbe, Drames liturgiques du moyen âge, Rennes 1860; dazu die Übertragung in modaler Rhythmik durch Friedrich Ludwig, in Guido Adlers Handbuch der Musikgeschichte, 1924[1], S. 140f., 1930[2], Bd. I, S. 170f. Die ältere und neuere Literatur ist vermerkt bei Franz Rauhut, Der „Sponsus", in Romanische Forschungen, Bd. 50, 1936, 21ff. Hiervon sind für uns von näherem Belang: H. Morf, Das liturgische Drama von den fünf klugen und den fünf thörichten Jungfrauen (Sponsus), in Z. f. rom. Philologie Bd. 22, 1898; Ottokar Fischer, Die mittelalterlichen Zehnjungfrauenspiele, in Arch. f. d. Stud. der neuer. Sprachen u. Lit. Bd. 125, 1910; Lucien-Paul Thomas, Les strophes et la composition du Sponsus, in Romania Bd. 47, 1927 und 49, 1929; Friedr. Gennrich, Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes usw., Halle 1932; selbstverständlich auch der vorgenannte Aufsatz von Rauhut. Dazu kommen noch: Hans Spanke, St.-Martial-Studien, in Z. f. frz. Lit. u. Sprache Bd. 54, 1931; derselbe, Beziehungen zwischen roman. u. mittellat. Lyrik mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik, Berlin 1936 (Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philol.-Histor. Klasse, III. Folge, Nr. 18); Karl Young, The Drama of the Medieval Church, Vol. II, Oxford 1933. Wir zitieren oben ferner: Gust. Gröber, Grundriß der roman. Philologie Bd. II, Abt. 1, Straßburg 1902; Max Manitius, Gesch. der lat. Lit. des Mittelalters, Bd. III, München 1931.

[2] Im Museum Naz. de Catalunya zu Barcelona befindet sich eine bildliche Darstellung zum Sponsus-Spiel, die aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts stammt (erwähnt bei Hig. Anglès, La Musica a Catalunya fins al segle XIII, Barcelona 1936, S. 288; wiedergegeben im Album Meravella, Llibre de prodigis d'art i natura, Vol. I, Barcelona (ohne Namen des Herausgebers und Jahr), S. 65. Thomas vertritt die Auffassung, daß zunächst die Malerei und erst später die dramatische Kunst sich mit dem Sponsus-Stoff beschäftigt habe; nach unserer obigen Feststellung der Urfassung und deren höheres Alter (um etwa 1100) dürfte doch das Drama älter sein.

die wissenschaftlichen Arbeiten eine auffallende Lähmung; trotzdem für die mittellateinische Philologie bereits ein sicherer Grund gelegt und klare Grenzen zwischen liturgischem und geistlichem Spiel gezogen waren, blieben noch schwerwiegende Zweifel über so elementare und doch fein zu wägende Dinge wie die Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik und über die rhythmische Lesung der Melodien bestehen. Sonst hätte es nicht geschehen können, daß selbst Gröber sich auf eine kürzeste Inhaltsangabe und die Bezeichnung der Metrik beschränkt und von einem „sehr kargen Ausdruck" spricht. H. Morf hat die Frage nach der Scheidung von Urfassung und Zudichtungen behandelt und hat sich ein Bild von der Aufführungspraxis zurecht zu legen versucht. Ottokar Fischer zog die patristische Exegese über die biblische Parabel heran und glaubte, hier den Schlüssel zur Erklärung des Spiels gefunden zu haben. Der Zugang zu fruchtbarer Betrachtung auch des künstlerischen Gehalts wurde aber eher wieder verschüttet als erschlossen, als Lucien Paul Thomas eine kniffig sogar bis in die Vers- und Silbenzahl hineingeheimniste Symbolik zu enthüllen glaubte und damit das Kunstwerk doch nur in kleinliche Künstelei zerlöste. Die Reaktion blieb natürlich nicht aus, prellte in das andere Extrem hinüber, verneinte alle Symbolik in diesem Spiel und schuf ein starkes Mißtrauen gegen den Kunstwert des Stückes überhaupt. Dem ist es wohl zuzuschreiben, daß Max Manitius es gar nicht erwähnt und Karl Young über eine Textkritik und Betonung des geistlichen, nicht liturgischen Charakters des Spiels kaum hinauskommt. — Der musikwissenschaftlichen Literatur war es in letzter Zeit um zwei Dinge zu tun: Friedrich Ludwig gab eine Übertragung in modaler Rhythmik, auf die sich dann die nächsten Autoren stützen. Friedrich Gennrich arbeitete eine (supponierte) „potenzierte Lai-Form" heraus. — In diese Sachlage, als das Decrescendo in der literargeschichtlichen und künstlerischen Interessenahme bereits etwas überwunden war, griff jüngst ein anregender Aufsatz des Romanisten Franz Rauhut ein, der unter Einbeziehung der Melodien hauptsächlich an Morfs Scheidung von Urfassung und Erweiterungen anknüpft, sich mit den französischen Versen eingehender befaßt, auch gegen Thomas Stellung nimmt, den Refrain „Dolentas usw." volltaktig beginnen läßt und ihn dadurch fließender gestaltet, den Kunstwert des Stückes wieder stärker bejaht und es zu den zeitgenössischen Bildwerken mit dem Zehn-Jungfrauen-Motiv in Beziehung setzt; dem vollständigen Abdruck von Text und Melodien gibt er eine Übersetzung in Versmaß und Reimgebäude des Originals bei.

Nun ist der Ball wieder den Vertretern der Musikwissenschaft zugeworfen. Vielleicht ist nunmehr auch die Zeit reif, zugleich noch andere Fragen um das Sponsusspiel einer Beantwortung entgegenzuführen.

I. Das Sponsus-Spiel nach der handschriftlichen Überlieferung

Die aus der Abtei St. Martial zu Limoges stammende Handschrift (Paris Bibl. nat., f. lat. 1139), berühmt als eine der Hauptquellen für die dichterische und musikalische Kunst des Mittelalters, hat als einzige auch unser Sponsus-Spiel erhalten. Der Überlieferungszustand, in dem das Stück hier erscheint, macht ihrer Zuverläßigkeit neuerdings alle Ehre.

Die handschriftliche Fassung des Textes erweist sich gerade in den hauptsäch-

lichen Punkten, in denen sie angezweifelt wurde, als richtig; das wird sich aus den nachstehenden Ausführungen des genaueren ergeben. Entgegen verschiedenen neueren Autoren halten wir uns also an die handschriftlich gewährleistete Folge der Strophen und belassen wir auch in der Gabriel-Rolle Strophe 2 die von neueren Autoren als überschüssig angesehene Zeile „Eu flum Jorda usw." in ihrem vollen Rechte. Die kleinen unwesentlichen Lücken und Versehen, die sich in der Handschrift finden, sind von bisherigen Bearbeitern in brauchbarer Weise ergänzt und berichtigt; für diese Dinge darf auf den Aufsatz von Rauhut verwiesen werden. Außerdem ist hier zu bemerken:

Der einleitende Gesang trägt in der Handschrift keine nähere Bezeichnung. Bereits von den früheren Herausgebern wurde er einem „Chorus" oder einem „Sacerdos" als „dem den Gottesdienst leitenden Priester" zugewiesen; der letzteren Zuweisung liegt die irrtümliche Auffassung zugrunde, daß das Sponsus-Spiel in einem (nicht genannten) liturgischen Zusammenhang aufgeführt worden sei, und daß das Stück ein liturgisches Drama sei. Der Einleitungsgesang ist aber zweifellos solistisch, Träger desselben ist der „Präcentor"[1]. Unsere Untersuchungen über den Aufbau des Sponsus-Spiels werden es bestätigen.

In der ersten Strophe der Fatuae-Partie (Nr. II, 1) enthält die Zeile „Ad vos orare usw." eine durch das „ad" verursachte überschüssige Silbe und schlechte grammatische Konstruktion. Ludwig und Gennrich tilgen das „ad"; Rauhut behält es bei. Da der Dichter sich durchweg eines gepflegten Stils beflissen hat, beruht das „ad" wohl nur auf einem Schreibversehen und besteht die Tilgung desselben zu Recht. Aber auch die Strophe selbst steht nicht fest; die Publikationen bringen sie in verschiedener Anordnung der Zeilen: Rauhut hält sich an die Fassung in der handschriftlichen Quelle; bei Ludwig wird die grammatische Struktur am besten eingehalten und im Schlußvers eine Analogie zu V, 2 hervorgehoben (er bringt Zeile 1, 4, 3, 2 der überlieferten Fassung); Gennrich folgt für die ersten zwei Zeilen der Ordnung bei Ludwig, für die letzten zwei wieder der Handschrift (bringt Zeile 1, 4, 2, 3). Parallele Bildungen, die in der neueren lateinischen Strophenlyrik überhaupt ein beliebtes Kunstmittel sind, hat auch der Sponsus-Dichter mehrmals angewendet; ferner werden wir sehen, welche Bedeutung der Zuspitzung der Strophe auf den Refrain zukommt; diese ist aber am wenigsten in der handschriftlichen Fassung, dagegen am besten bei Ludwig ausgedrückt. Dieser dürfte darum der Vorzug zu geben sein; wir schließen uns ihr an.

Die Melodien sind in der Handschrift bis zur Fatuaestrophe VIII, 1 einschließlich in diastematischen Neumen mit einer Notenlinie geschrieben. In dem Facsimile bei Coussemaker, Histoire usw., ist die Notenlinie etwas schärfer herausgearbeitet, auf den bei Coussemaker, Drames usw., und bei Young phototypisch wiedergegebenen zwei Seiten ist sie schwächer und teilweise überhaupt nicht kenntlich; eine zweite Notenlinie ist nicht vorhanden. Es handelt sich also um die *F*-Linie. Die Melodie ist darum in der *F*-Tonart zu übertragen; was bei Ludwig Ton *g* ist, steht in der

---

[1] Im Prophetenspiel von Limoges fielen die einleitenden Verse nicht einem Präzentor zu, wie bisher angenommen wurde, sondern zwei Chorknaben (also bereits wie in späteren Prophetenspielen), im Rachelspiel aber sang der Kantor (wohl mit Unterstützung der Schola) das einleitende chorale Responsorium.

Handschrift genau auf der *F*-Linie. — Kleine Unregelmäßigkeiten oder Unklarheiten in der Schreibung der Melodie berichtigen sich durch die wiederholte Aufzeichnung derselben zu anderen Strophen. Auf die melodischen Varianten, die sich als sehr belangreich erweisen, wird in den nachfolgenden Untersuchungen näher einzugehen sein.
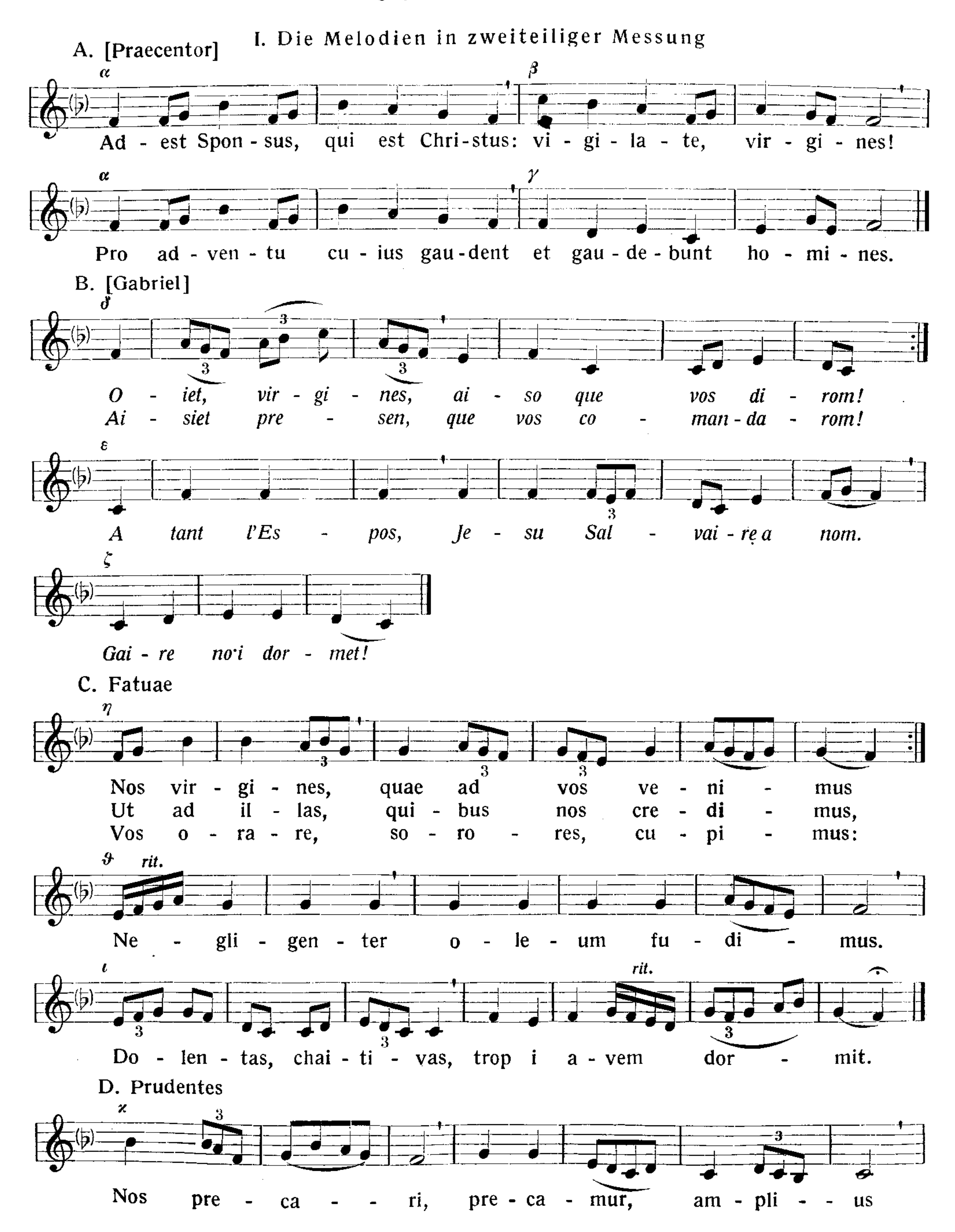
Zunächst ist aber die rhythmische Deutung der Melodien nachzuprüfen. Da nun zeichnet sich in der Zeit der Entstehung und in der künstlerischen Umgebung des Sponsus-Spiels folgende Sachlage ab: Die originale Choralrhythmik in Melodien mit psalmodischem Grundriß war damals schon etwas ins Wanken geraten; anscheinend war der Einbruch in die alte Rhythmik von den Zierformen des Gesangs bzw. der Neumen her erfolgt, der Zierton wurde als gleichwertig mit dem Ton der Hauptsstufe ausgeführt; wie weit nun die neuere Auffassung um sich gegriffen hat, läßt sich im einzelnen nicht feststellen; charakteristisch aber ist, daß sich wenigstens teilweise eine Einebnung zu rhythmischem Gleichmaß angebahnt hat. Die Hymnen, die in dreiteiliger Messung gesungen wurden und meistens von einfacher melodischer Struktur sind, haben anscheinend der Neuerung noch länger widerstanden. Die modale Rhythmik war damals noch nicht bekannt, weder in der mehrstimmigen Choralbearbeitung und der frühesten Motette, die bemerkenswerterweise schon in unserer Limoger Handschrift 1139 vertreten ist, noch in der Musiktheorie; die rhythmischen Modi tauchen erst im 12. Jahrhundert auf, die modale Notation entwickelt sich in Paris und verbreitet sich von dort aus. Vor der Entstehung der Modaltheorie war der zweiteilige Takt der gewöhnlichere. Das scheint insbesondere für die neuere lateinische Strophenlyrik zu gelten. Die Troubadourkunst sodann stand damals erst in der Anfängen; Wilhelm IX., Graf v. Poitiers, der älteste Troubadour, lebte von 1071—1127; Marcabru, der hauptsächlich die gekünstelte Stilart einleitete, begann um 1130 zu dichten; Melodien aus dieser älteren Troubadourgeneration sind noch nicht veröffentlicht und damit ist die Beschaffenheit ihrer musikalischen Rhythmik vorerst nicht zu ermitteln; an ihren Dichtungen aber zeigt sich, daß ihre Kunstrichtung, falls sie sich schon der modalen Rhythmik bediente, sich gewiß nicht zur Übernahme in die religiöse Sphäre empfahl. Insgesamt ergibt sich, daß die Melodien des Sponsus-Spiels höchstens einer Zeitlage nahekommen, wo sich die zweiteilige Messung mit der neu aufkommenden dreiteiligen berührte; dementsprechend verdient die Umschrift im geraden Takt den Vorzug, während die modale Interpretation allenfalls mit in Erwägung zu ziehen ist. — Wenn nun Ludwig die modale Rhythmisierung allein gibt und ihr noch dazu hauptsächlich den ein etwas komplizierteres Gebilde darstellenden III. Modus zugrunde legt, so ist damit der geschichtlichen Sachlage etwas vorausgegriffen. Außerdem werden die Melodien durch den III. Modus stellenweise recht unsanglich und verkünstelt und werden jenes volksmäßig ansprechenden Charakters entkleidet, von dem weder die Urfassung noch erst recht die Erweiterung absehen wollten.
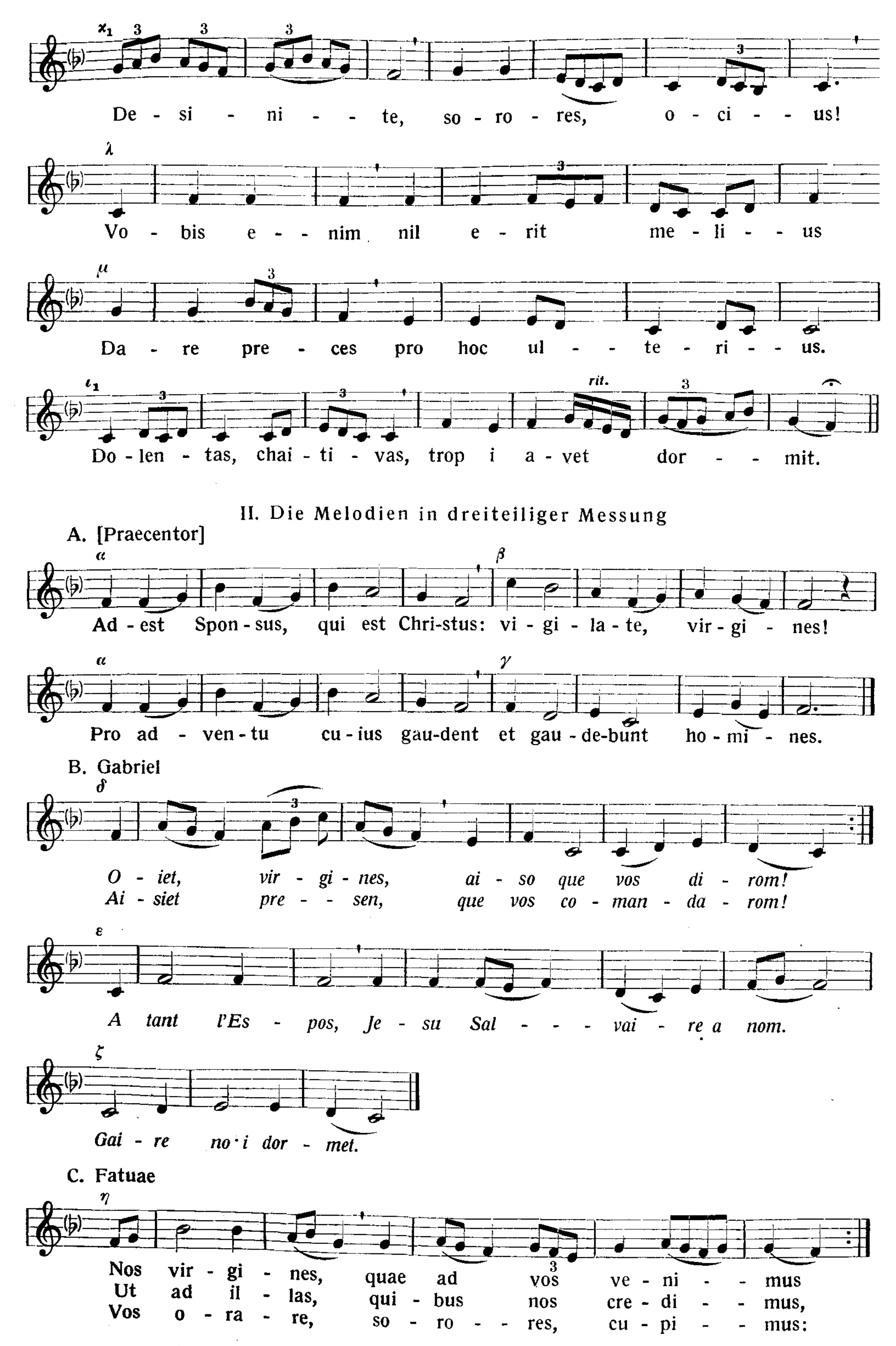
Wir teilen hier eine doppelte Übertragung in zwei- und in dreiteiliger Messung mit, die von unserem Freund Prof. Higini Anglès stammt. Sie ist aus jener nächsten Verbundenheit gestaltet, die heute noch zwischen katalanischer Sprache und altem Volkslied dort und der klassischen provenzalischen alten Kunst besteht; gegenüber einer wenn auch geistvollen künstlerischen Enfühlung kann sie
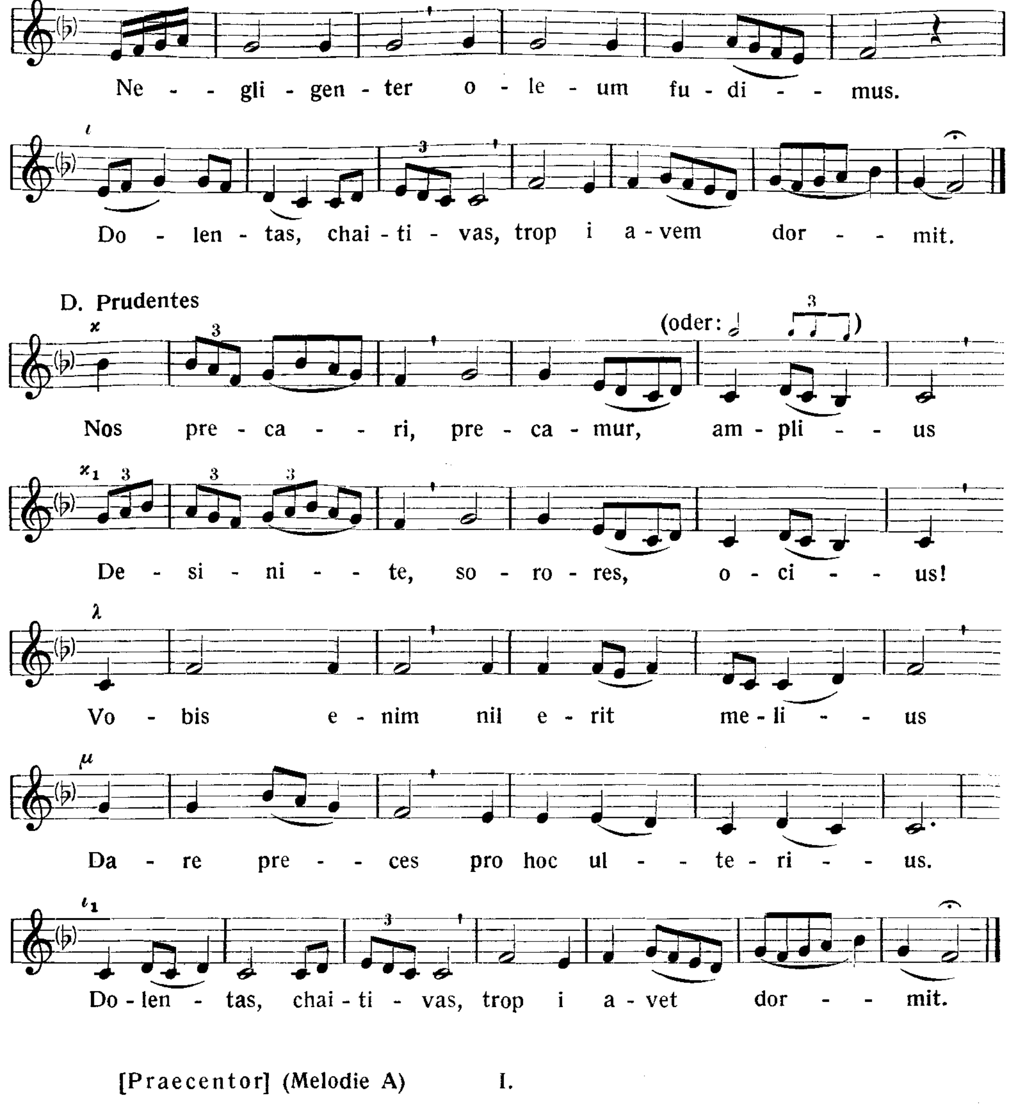
also einen immer noch lebendig nachwirkenden Zusammenhang in die Waagschale werfen. Auch Anglès gibt der Übertragung im zweiteiligen Rhythmus den Vorzug.

In der folgenden Wiedergabe des Sponsus-Dramas sind Urfassung und Erweiterung durch die Schrifttypen Borges und Kursiv voneinander abgehoben. Um von vornherein das rechte Bild zu vermitteln, sei zugleich bemerkt, daß der Refrain „Dolentas usw." zur Urfassung gehört.

I. Die Melodien in zweiteiliger Messung




De - si - ni - - - te, so - ro - res, o - ci - - - us!
Vo - bis e - - - nim nil e - rit me - li - - - us
Da - re pre - ces pro hoc ul - - - te - ri - - - us.
Do - len - tas, chai - ti - vas, trop i a - vet dor - - - mit.
rit.
II. Die Melodien in dreiteiliger Messung
A. [Praecentor]
Ad - est Spon - sus, qui est Chri-stus: vi - gi - la - te, vir - gi - nes!
Pro ad - ven - tu cu - ius gau-dent et gau - de-bunt ho - mi - nes.
B. Gabriel
O - iet, vir - gi - nes, ai - so que vos di - rom!
Ai - siet pre - - - sen, que vos co - man - da - rom!
A tant l'Es - pos, Je - su Sal - - - - vai - re a nom.
Gai - re no·i dor - met.
C. Fatuae
Nos vir - gi - nes, quae ad vos ve - ni - - mus
Ut ad il - las, qui - bus nos cre - di - - mus,
Vos o - ra - re, so - ro - - res, cu - pi - - mus:



[Praecentor] (Melodie A) I.

Adest Sponsus, qui est Christus:
vigilate, virgines!
Pro adventu cuius gaudent
et gaudebunt homines.

Venit enim liberare
gentium origines,
Quas per primam sibi matrem
subiugarunt daemones.

Hic est Adam, qui secundus
per prophetam dicitur,
Per quem scelus primi Adae
a nobis diluitur.

Hic pependit, ut coelesti
patriae nos redderet
Ac de parte inimici
liberos nos traheret.

Venit Sponsus, qui nostrorum
scelerum piacula
Morte lavit atque crucis
sustulit patibula.

[Gabriel] (Melodie B) II.

Oiet, virgines, aiso que vos dirom!
Aisiet presen, que vos comandarom!
A tant l'Espos, Jesu Salvaire a nom.
Gaire no·i dormet!

Aisel Espos que vos or atendet
Venit en terra per los vostres pechet;
De la virgine en Betleem fo net,
Eu flum Iorda lavet e bateet
Gaire no·i dormet!

Eu fo batut, gabet e laideniet,
Sus e la crot levet e claufiget,
Eu monumen desoentre pauset.
Gaire no·i dormet!

E resors es, la scriptura o di.
Gabriels soi, eu trames per aici.
Atendet-lo, que ia venra oidi!
Gaire no.i dormet!

Fatuae (Melodie C) III.

Nos virgines, quae ad vos venimus,
Ut ad illas, quibus nos credimus,
Vos orare, sorores, cupimus,
Negligenter oleum fudimus.
Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit.

Nos comites huius itineris
Et sorores eiusdem generis,
Quamvis male contigit miseris,
Potestis nos reddere superis.
Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit.

Partimini lumen lampadibus!
Piae sitis insipientibus,
Pulsae ne nos simus a foribus,
Cum vos Sponsus vocet in sedibus!
Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit.

Prudentes (Melodie D) IV.

Nos precari, precamur, amplius
Desinite, sorores, ocius!
Vobis enim nil erit melius
Dare preces pro hoc ulterius.
Dolentas, chaitivas, trop i avet dormit.

At ite nunc, ite celerius,
Ac vendentes rogate dulcius,
Ut oleum vestris lampadibus
Dent equidem vobis inertibus!
Dolentas, chaitivas, trop i avet dormit.

[Fatuae] (Melodie C) V.
A miserae, nos hic quid facimus?
Vigilare numquid potuimus?
Hunc laborem, quem nunc perferimus,
Nobis nosmet [ipsae] contulimus.
Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit.

At det nobis mercator ocius,
Quas habeat merces, quas socius.
Oleum nunc quaerere venimus,
Negligenter quod nosmet fudimus.
Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit.

[Prudentes] (Melodie D) VI.
De nostr' oleo queret nos a doner?
No·n avret pont, alet en achapter
D'eus merchaans que lai veet ester!
[*Belas seros, car laisset le preier!*]
Dolentas, chaitivas, trop i avet dormit.

Mercatores (Melodie C) VII.
Domnas gentils, no vos covent ester
Ni loniamen aici a demorer.
Cosel queret? No·n vos poem doner.
Queret-lo Deu, qui vos pot coseler!
[*Dolentas, chaitivas, trop i avet dormit.*]

Alet areir a vostras sinc seros
E preiet-las per Deu lo glorios
De oleo fasen socors a vos!
Faites o tost, que ia venra l'Espos!
[*Dolentas, chaitivas, trop i avet dormit.*]

[Fatuae] (Melodie C) VIII.
A miserae, nos ad quid venimus?
Nil est enim, illuc quod quaerimus.
Fatatum est, et nos videbimus:
Ad nuptias numquam intrabimus.
Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit.

Audi, Sponse, voces plangentium!
Aperire fac nobis ostium,
Cum sociis [duc nos ad prandium!
Nostrae culpae] praebe remedium!
[Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit.]

Modo veniat Sponsus.

Christus (Melodie A) IX.
Amen dico: vos ignosco,
nam caretis lumine;
Quod qui perdunt, procul pergunt
huius aulae limine.

(Melodie B) X.
Alet, chaitivas, alet, malaüreias!
A tot iors mais vos son penas livreias,
In infernum ora seret meneias.

Modo accipiant eas daemones, et praecipitentur in infernum.
[Hierauf notwendig ein hymnischer Schluß, z. B. Te Deum.]

II. Die Urfassung

Als die Textkritk daranging, die Frage nach der Urfassung zu stellen, war es geradezu verführerisch einfach, mit Rücksicht darauf, daß der Sachgehalt der biblischen Parabel in den lateinischen Versen erschöpfend wiedergegeben ist, die französischen Bestandteile samt und sonders auszuscheiden. Über die Gehalte der Strophen sowie über die Bestimmung des Refrains war man zu rasch hinweggeeilt. Da gilt es also viel nachzuholen. Die Kernfrage aber geht dahin: Bestand die Urfassung nur aus den lateinischen Strophen oder gehört auch der vulgärsprachliche Refrain dazu? Morf, der in seinen Untersuchungen nur die Texte berücksichtigte, gelangte zu dem Ergebnis: „Die Gegenüberstellung des Evangeliums (Matth. 25, 1—12) und des Dramas zeigt zur Evidenz, daß die 48 lateinischen Verse für sich allein das lückenlose liturgische Stück bilden.“ Rauhut, der auch die Melodien heranzog, glaubt gerade von ihnen aus die Auffassung Morfs unterstreichen zu müssen; denn über das Verhältnis von Strophe und Refrain findet er: „Die beiden Melodien der Fatuae und der Prudentes können den jeweiligen Refrain entbehren“; die Refrains „sind wirkungsvoll, zeigen aber eine Naht. Das wird um so deutlicher, wenn man sie mit dem Refrain Gabriels vergleicht; hier sind die Strophen ganz in der Volkssprache verfaßt und die Melodie selbst weist keine Naht auf“.

Der lateinische Text, einschließlich des mit ihm verbundenen Refrains (wie wir gleich sagen müssen, um von vornherein das rechte Bild zu vermitteln), hat folgenden Grundriß, nach Melodie und Strophenzahl skizziert:

A, 5		B, 3		C, 2		B, 2 u. 2		A, 1
Präcentor	—	Fatuae	—	Prudentes	—	Fatuae	—	Sponsus

Der Grundriß geht von formaler Symmetrie in den Bereich der Symbolik über. Im Spiel treten 5 handelnde Personengruppen auf (ohne Einbeziehung der daemones als Widersacher); die Fatuae tragen 3mal ihre Bitte vor. Es sind 5 Gesangstücke überhaupt vorhanden; 2 Solopartien umrahmen 3 Chorsätze; die Präzentorstrophe hat 2, die Jungfrauenstrophen mit Refrain haben 5 Zeilen. In den Texten herrscht die Zahl 5, und zwar als Grundzahl, Summe und Multiplikator; sie wiederholt sich in 3 Fünfergruppen im ganzen, wird in der Funktion 3 × 5 (Versmaß des 15-Silbners) und 2 × 5 (Zeilen und Versmaß des 10-Silbners) noch weiter hervorgehoben. In den Melodien dagegen herrscht die Zahl 3, die sich durch Wiederholung zur 5-Zahl erweitert. Damit ist die Zahlenangabe der biblischen Parabel und der theologischen Trinitätslehre bzw. der 3-Zahl in feierlicher Bekräftigung eine geistreiche künstlerisch-formale Entsprechung gegeben. Den Alten war bekanntlich die Zahl nicht bloß ein rechnerischer Begriff, sondern auch Vertreter geistiger Werte. Mit der Auswertung der Zahl folgte der Dichter der uralten und stets lebendig gebliebenen Zahlensymbolik, die auch von den Kirchenvätern, darunter von Geistesgrößen wie Augustinus (dem „Theologen des Mittelalters“) und Gregor (dem „Schöpfer“ des Choralgesangs, wie man sagte), liebevoll gepflegt worden war; er befand sich hier in einer Linie mit der Musiklehre des Mittelalters und der noch immer bewundernswerten Noëtik und Ästhetik der Antike, die mittels der *ἁρμονία τοῦ κόσμου* oder „musica mundana“, d. i. der rein geistigen und

„übermusikalischen Daseinsform der Harmonie“, von einem ästhetischen Standort aus nichts geringeres als eine Ausschau von der Endlichkeit hinüber zur Unendlichkeit zu halten wagte. — So feinsinnig auch die Zahlensymbolik verwendet ist, bleibt sie im Grunde doch etwas logisch Abstraktes, das mit der dramatischen Gestaltung des Stoffes, die im Verlauf des Stückes immer mehr ihre Rechte geltend machen mußte, nicht in vollen Einklang zu bringen war. Sie muß denn auch zurücktreten hinter der musikalischen Symbolik der beiden Jungfrauenstrophen, die einer wundersamen künstlerischen Eingebung entsprungen sind und einem echten Kunstwerk entsprechen.

Die Strophenkunst, die der Dichter aufbringt, ist nicht reich, er legte sich offenbar bewußt eine Beschränkung auf, nicht zuletzt wegen des symbolischen Grundrisses, den er durchführen wollte. Eine besondere Aufmerksamkeit ist angewandt, auch metrisch die umrahmenden Solopartien von den Chorsätzen fühlbar abzuheben. Für Einleitung und Schluß erweist sich die zweiteilige Strophe mit pathetisch einherschreitenden 15-Silbnern[1] als sehr geeignete Form. Auch andere Spiele jener frühen Zeit stellen Verse dieses Schemas voran. Durch die Zäsur (8⌣ + 7—), die von der Melodie noch unterstrichen wird, gewinnt die Strophe eine latent viergliedrige Liedform. Ebenso bringt der 10-Silbner, in dem die übrigen Teile des Spiels abgefaßt sind, gewisse Vorzüge mit. Bei der ohnehin knappen Strophenzahl sollte das Versmaß etwas fülliger und mehr textfassend sein als z. B. der 8-Silbner ist; ferner sollte es, auch wenn ein Refrain verwendet wird, nicht aus dem religiösen Rahmen fallen, sondern jenen Abstand zwischen Weltlichem und Religiösem einhalten, der einem allgemeinen ästhetischen Grundgesetz entspricht[2] und den unser Dichter offenbar sehr richtig im Gefühl hatte. Es hätte wohl keine Strophenform besser entsprechen können als die Romanzenstrophe mit silbenzählenden 10-Silbnern und langzeiligem Refrain aus 12 Silben. Die Zäsur teilt hier in 4+6 und 6+6[3].

Wie nun der Dichter innerhalb des symbolisch bedingten Rahmens den eigentlich hochdramatischen Stoff darstellt, das zeugt von Geistigkeit und technischem Können. Aber sachliche Gehalte und dramaturgische Erfordernisse kamen doch auch in Zwiespalt mit der Form oder vielmehr mit dem Grundriß. Die Spielankündigung durch den Präzentor betont mit feinem Bedacht die allgemeine Gültigkeit des Inhalts der biblischen Parabel. Denn hier wird der absolute gött-

---

[1] H. Spanke, Beziehungen usw., S. 9f. über den 15-Silbner, S. 53ff. über die Romanzenstrophe.

[2] O. Ursprung, Die ästhetischen Kategorien Weltlich—Allgemein-Geistlich—Kirchlich und ihr musikalischer Stil, in ZMW XVII, 1935, 433ff.

[3] H. Spanke, St. Martial-Studien, S. 412, kommt auf die strophische Anlage des Sponsus in folgendem Zusammenhang zu sprechen: Bei Abaelard (geb. 1079, gest. 1142; seine Hymnen entstanden nach 1121) und in der „St. Martial-Kunst“ zeigt der Strophenbau eine hohe und mannigfache Durchbildung; der Abaelard-Schüler Hilarius dagegen ist von einer auffallenden Armut an Formen, „seine Strophenkunst steht ungefähr auf der Stufe des Sponsus“. — Diese Gegenüberstellung ist für uns von Interesse. Ob dem Sponsus-Verfasser, der sich hier eine planmäßige Beschränkung der Formen auferlegt hat, noch andere Dichtungen zuzuschreiben sind und ob sich dann seine Formkunst als reichhaltiger erweist, dazu bedarf es erst weiterer Forschungen. Es gehört ihm aber das Rachelspiel aus Limoges zu (Näheres hierüber an andrer Stelle).

liche Heilsplan durch die Antithese vom ersten und zweiten Adam in helles Licht gerückt, wobei in der Nennung des „propheta" (wohl weniger ist der Apostel Paulus [1. Kor. 15, 22 und 45; Röm. 5, 12] gemeint als vielmehr Augustinus, der den paulinischen Gedanken weiterführt) sich anscheinend ein gewisser Niederschlag der Kenntnis des „Prophetenspiels"[1] zeigt. Im Spiel selbst wird dann das reale Verhalten des Menschengeschlechts gegenübergestellt. Der dramatischen Exposition sind drei Strophen gewidmet. Nachdem einmal die Handlung im Fluß ist, erscheinen Gruppen von zwei Strophen. Auch in den vier Fatuae-Strophen V und VIII, die in der Urfassung unmittelbar aufeinander folgen, tritt die Unterteilung in zweistrophige Gruppen sprachlich und inhaltlich hervor; denn jede derselben wird durch Klage in Frageform eingeleitet und bringt eine Bitte um Hilfe vor, die sich zunächst an die irdischen Mercatores und dann an den überirdischen Sponsus wendet. Die scheinbare Unregelmäßigkeit des Formbaues geht also in tadelloser Planung auf. Die beschränkte Strophenzahl zwingt durchweg zu straffer Führung der Handlung, gestattet keine Abschweifung ins Nebensächliche. Die Sprache ist ebenso gepflegt wie beherrscht und weiß u. a. schon durch die rhetorischen Figuren von emphatischer Frage und Ausruf die sich zuspitzende Dramatik anzukündigen. Aber gerade bei dem vierstrophigen Fatuae-Auftritt ist eine reichere Handlung eingezwängt, die sich mit übermäßig gedrängtem Ausdruck begnügen muß und am liebsten hier schon, d. h. in der Urfassung, die Form sprengen möchte. Das schafft dann Schwierigkeiten für die szenische Ausdeutung dieser Stellen.

Morf hat im allgemeinen richtig gesagt: „Das vom Evangelium bloß Erzählte wird gespielt (pantomimisch); das darin Gesprochene wird in der Paraphrase der Verse gesungen." Das Spiel selbst, abgesehen von den Präzentorversen, geht aber doch auch über die in der biblischen Parabel geschilderte Handlung hinaus, indem es in den zweiten Reden der Fatuae (Nr. V) Strophe 2 eine knapp geformte, inhaltlich aber fertig ausgebildete Mercatorszene bringt, und zwar mit den Worten:

At det nobis mercator ocius
Quas habeat merces, quas socius usw.

Hier ist nicht etwa eine bloße Kenntnis einer solchen Szene vorausgesetzt und nur eine pantomimische Andeutung des Ganges zum Ölkrämer verlangt; denn das hätte der Dichter dann auch richtig auszudrücken gewußt, z. B. mit futurischer Verbalform „ibimus" oder ähnlich. Er spricht aber ausdrücklich in Perfektform „venimus". Es ist also eine wirkliche Mercatorszene in die Handlung einbezogen. Der Text spricht sogar von der verschiedenen Preisforderung des „mercator" und seines „socius", wie sie in anderen Spielen mit größerer Ausführlichkeit und wieder mit Symbolgehalt vorkommt[2].

---

[1] E. de Coussemaker, Histoire usw., S. 134f. — H. Spanke, St. Martial-Studien, S. 414, hält das Prophetenspiel „wegen seiner primitiven Metrik (schwache Reime, Assonanzen)" für älter als das Sponsus-Spiel.

[2] Konrad Dürre, Die Mercatorszene im lat.-liturg., altdeutschen und altfranz. Drama, Diss. Göttingen 1915, S. 56 und 60. Die verschiedene Preisforderung des Mercator und des socius ist natürlich nicht als Preissturz, d. i. wirtschaftsgeschichtlich, wie Dürre meint, sondern als symbolhaltig zu verstehen. Z. B. in der Passion Didot, die als „jüngere und veränderte Fassung der

Den Mercatores ist im Spieltext eine mündliche Antwort nicht zugeteilt; sie deuten offenbar mit stummer Geste, agieren pantomimisch, jedenfalls weil sie Nebenpersonen sind und vielleicht auch weil ihre Rolle dem fraulichen Charakter des Dramas zuwider ist. Oder vielmehr, ist die Antwort nicht schon im Refrain enthalten? Das trifft in der Tat zu, wie sich aus dem Nachweis über die Zugehörigkeit des Refrains zur Urfassung noch ergeben wird. Damit ist aber zugleich der Refrain hier, der überhaupt aus dem Tanzlied bzw. dem epischen oder lyrischen Bereiche stammt, in eine dramatische Aufgabe hineingewachsen. — Wenn nun diese Szene halb mit Gesang, halb mit stummem Spiel bestritten wurde, so zeigt das ein überraschend freies Schalten mit den künstlerischen Ausdrucksmitteln, das hier durch den zunächst freiwillig auferlegten Zwang, die symbolhafte Strophenzahl nicht zu überschreiten, eingegeben ist.

Die Mercatorszene nahm nicht ihren Ausgang von den Osterspielen, wie bisher angenommen wurde[1]; und die älteste nachweisbare Fassung derselben stammt nicht aus der katalanischen Abtei Ripoll, die handschriftliche Quelle dort gehört nicht dem 11. Jahrhundert, sondern der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts an. Vielmehr das Sponsus-Spiel bringt zum erstenmal eine Mercatorszene. Von hier geht die Entwicklung aus, die bereits in der erweiterten Fassung des Sponsus einsetzt.

Diese Szene ist im Text noch mit hinreichender Deutlichkeit ausgeführt. Für die nachfolgenden Bühnenvorgänge bis zum Schluß aber wird der Text etwas dunkel. Ihre Erklärung und Ergänzung kann erst im Zusammenhang behandelt werden, wenn der volle, auch aus den Melodien sprechende künstlerische Gehalt des Sponsus-Dramas feststeht und eine genauere Einsicht in die reiche künstlerische Durchbildung des Stückes zu weitergehenden Schlußfolgerungen berechtigt.

Die Melodien sind unter sich verschieden hinsichtlich des formalen Baues und der Tonalität sowie des Gehalts.

Die äußere musikalische Struktur stellt sich folgendermaßen dar: der Präzentorgesang ist ein Conductus mit klar liedmäßigem Periodenbau; die Tonalität ist reines Dur oder, nach der alten Tonartenlehre ausgedrückt, das Jonische; die Zäsuren liegen, gleich dem Schluß, auf der Tonika. — An den beiden Melodien der virgines tritt der Charakter eigentlicher Kunstmusik hervor. Sie sind aufgebaut aus melodischem Material, das zwei bis drei Zeilen und einen Refrain umfaßt, die wieder unter sich kontrastieren; die erste, zur Wiederholung bestimmte Zeile ist von lebhafter Haltung, die zweite und allenfalls dritte Zeile haben im Notenbild ein ruhigeres Aussehen. Alle aber machen die Binnenzäsur der Langzeile des Textes in bestimmter Weise mit und sind darum gewissermaßen als zweigliedrig

---

katalanischen Passion" bezeichnet wird, verlangt der Ölkrämer 300 frz. Mark, sein Sohn nur 30; damit sind zwei Zahlen gegenübergestellt, aus denen die Größe der Liebe Magdalenas zu Jesus zu ermessen ist, da diese für die Salbung des Herrn beim Gastmahl des Simon eines Wertes von 300 Denare nicht achtete, während Judas den Meister um 30 Silberlinge verriet (Joh. 12,5; Matth. 26, 15).

[1] K. Dürre, a. a. O., S. 24. — Das Spiel von Ripoll siehe bei K. Young, a. a. O., I 678 und Hig. Anglès, a. a. O., S. 275ff.; über die Datierung der Handschrift siehe bei Anglès, a. a. O., S. 146.

mit Vorder- und Nachsatz aufzufassen. Die Fatuaemelodie steht in Dur bzw. Jonisch; die Singweise der Prudentes ist mehr kirchentonartlich ausgerichtet[1], oder vielmehr sie zeigt jene gemischte Tonalität von melodischem Dur und Kirchenton, die in der für die Gesellschaftssphäre bestimmten Liedmusik des Mittelalters so häufig vorkommt. Was nun die Bildung der Schlüsse anlangt, gebraucht die Prudentesmelodie nicht zuletzt vermöge ihres größeren Tonumfangs den Wechsel von Ganz- und Halbschluß, *clos* und *vert*, während die Zäsuren auf der Tonika liegen; die Fatuaemelodie kann bei ihrem beschränkten Tonmaterial, das sich nur über eine Quart (Tetrachord, als kleinstem melodischen Tonraum) und Leitton erstreckt, nur *clos*-Schlüsse bringen und bildet, um einer klappernden Eintönigkeit zu entgehen, die Zäsuren auf der Obersekund. Der melismatisch lebhafte zweigliedrige Refrain, der zu einem durch Zäsur geteilten 12-Silbner gehört, hat regelrechte Schlußbildung mit *vert* und *clos*.

Auf den inneren organischen Bau der lateinisch textierten Melodien und ihre gegenseitige Abstimmung ist eine besondere Sorgfalt verwendet. Unverkennbar ist vor allem, wie im Anfang der Fatuaemelodie der so charakteristische und einprägsame Quartanstieg der Präzentormelodie nachwirkt. Überaus bezeichnend ist die Art, wie Strophe und Refrain verknüpft sind. Wenn die erste Melodiezeile η dreimal wiederholt ist und der nächste Melodieteil ϑ in der Bewegung nachläßt, so will er damit nicht lediglich einen simplen Kontrast bringen, sondern er stellt sich auf dieselbe erhöhte Bedeutung ein, die im Text dem „Übergangsvers" zum Refrain, der Zuspitzung auf das „Ankündigungskommando" zum Refraineinsatz zufällt[2]; diese ist für die Sinnerfüllung der Form „Strophe mit Refrain" geradezu ausschlaggebend. Die Melodiebildung hier, die hauptsächlich nur auf einem Ton rhythmisiert, hält sich gleichsam in der Schwebe und schafft eine Spannung bis zu dem rhythmisch kräftig gebrachten (nicht mehr durch Vorhalt gemilderten) Schluß auf Ton *g*, um mit ihm den Refrain zur Auslösung zu bringen; dieser setzt denn auch mit demselben melodischen Anschwung wie der Übergangsvers ein und steht an rhythmischem Leben der ersten Melodiezeile um nichts nach.

Für die Prudentesmelodie konnte es der Komponist nicht einfachhin dem Fatuaemodell nachtun, so trefflich dieses auch gelungen ist; denn für sie hatte er ein wesentlich reicheres Tonmaterial zurecht gelegt. Die erste Melodiezeile $\varkappa$ wiederholt sich nur einmal, die Zeilen λ und μ sind ruhiger gehalten, wobei der Ausgang $\mu/_2$ dem melodischen Kern von $\varkappa/_2$ nahe kommt. Dem Komponisten schien hier eine mehr symbolisch ausgeglichene Form angemessen zu sein. Der „Übergangsvers" aber ist auf ein straff eingeführtes *vert* zugespitzt, das nunmehr in anderer Weise als bei den Fatuae und erst recht wieder mit unwiderstehlicher Kraft den Refrain nach sich zieht. Gerade im Ankündigungskommando macht sich das Empfinden für den weltlichen Liedstil geltend[3]. Unmittelbar daneben aber verrät

[1] Der kirchentonartliche Eindruck entsteht hauptsächlich durch den Abschluß der ersten Melodiezeile, der einer choralischen Distinktion ähnlich ist.

[2] H. Spanke, Beziehungen usw., S. 110f.

[3] Amadé Gastoué, in La Tribune de Saint-Gervais XI, 1905, notiert in Quadratnotation. F. Liuzzi, Studi medievali, 1930, 82ff., überträgt die Melodie noch mit Choralnoten und nimmt

sich mit einem kleinen, doch nicht zu übersehenden Zug der auch am Choral geschulte Musiker. Obwohl es möglich wäre, den Refrain in der von den Fatuae gebrachten Gestalt unmittelbar anzuschließen, wird der Anfang desselben abgebeugt, so daß er zunächst die Tonstufe des *vert* umschreibt. Dadurch ist der Refrain allerdings besonders streng mit der Strophe verbunden; er ist nicht einfach angeschoben, sondern organisch eingegliedert nach dem choralischen Anpassungsgesetz.

Damit ist aber die oben erwähnte Kernfrage der Textkritik, ob der Refrain zur Urfassung gehört, bereits zum Teil bejahend beantwortet. Der Beweis läßt noch erweitern und verstärken. Angenommen, der Refrain sei entbehrlich und gehöre nicht zur Urfassung, dann müßte nach dem *vert*-Schluß der einen Strophe (Schluß der Melodiezeile μ) bei der Rückkehr zum Liedanfang für die nächste Strophe ein Septimensprung (*c*-*b*) gemacht werden; dieses Intervall ist aber dissonant und darum durch die Musiklehre überhaupt verpönt[1]. Ausnahmsweise kommt ein Septsprung vor, einmal im Prophetenspiel beim Übergang vom Responsum des Jeremias (schließend in *c*) zum Aufruf des Daniel (einsetzend in *b*); hier legt sich ein Abschnitt dazwischen, der durch den Personenwechsel auch szenisch verstärkt ist. Innerhalb einer geschlossenen Melodie erscheint er in einigen Trouvère-Liedern[2], die bereits einer etwas späteren Zeit und dem freier schaltenden weltlichen Kunstbereich angehören; die Sept ist dort als Wechselnote behandelt und wird entweder direkt oder über ein paar Durchgangsnoten zur Oktave hinaufgeführt, die Dissonanz wird also gelöst in eine vollkommene Konsonanz. Diese Fälle sind also sehr verschieden von der Sept der Prudentesmelodie, die es zu dem in Tetrachordabstand liegenden Zäsurton abwärtszieht. Daß sich aber unser Komponist über solche Grundregeln nicht hinwegsetzen und noch dazu für seine symbolhaltige Prudentesweise einen gesteigerten Ausnahmefall schaffen wollte, ist unmißverständlich daraus zu entnehmen, wie die Wiederholung des Melodiestückes in der zweiten Textzeile gebracht wird; sie ist hier abgeändert und setzt in der Quint, d. i. in vollkommener Konsonanz ein. Damit ist wieder das Gesetz der melodischen Anpassung befolgt, das namentlich im liturgischen Choral eine sehr bestimmte und ausgedehnte Rolle spielt[3]. Wie sehr zu jener Zeit und im Kreise von Limoges auch

---

binäre Rhythmik an (zitiert nach H. Anglès, La Musica a Catalunya, S. 288). Unsere Ausführungen dürften wohl den letzten Zweifel an der einzigen Möglichkeit einer strengen liedmäßigen Rhythmik schwinden lassen.

[1] Utto Kornmüller, Die Choralkompositionslehre vom 10.—13. Jahrhundert, in Monatshefte f. Musikgesch. IV, 57ff. Zur frei einsetzenden Quart und der melismatischen Umschreibung der Quart in den „cantus accurati" siehe Johannes Cotto, Gerbert Script. II 255.

[2] Jean Beck, Corpus Cantilenarum Medii Aevi, I. série, Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères, Tom. I und II: Chansonnier Cangé [Facsim. und Übertragung], Philadelphia und Paris 1927. Hier kommen in Betracht die Melodien Nr. 32, 44, 52, 85, 110, 171, 227, 228, 263 (hier ausnahmsweise die Sept abwärts geführt), 264, 312 (ebenfalls Ausnahme?), 334, 335.

[3] Über melodische Anpassung im gregorianischen Choral siehe Peter Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien, Bd. III, Gregorian. Formenlehre, Leipzig 1921 (siehe Sachregister); über dieselbe in Hymnen siehe bei Basilius Ebel, Das älteste alemannische Hymnar mit Noten usw. (XII. Jahrh.), Einsiedeln [1931], S. 69. — Der melodischen Anpassung eignet, worauf besonders in unserem Zusammenhang hingewiesen werden darf, eine ähnliche Funktion, wie sie auf dem Gebiete der grammatischen Syntax der relativen Anknüpfung zukommt.

dieses Gesetz als bindend erachtet wurde, zeigt sich am Rachelspiel aus Limoges, wo der Einsatz der zweiten Melodie auf den Schluß der ersten eingestimmt ist. — Aus der Sinngebung des Refrains, die melodisch sehr sorgfältig ausgedrückt ist, und aus der musikalischen Kompositionstechnik überhaupt ergibt sich also, daß der Refrain einen organischen Bestandteil der Melodie bildet und zur Urfassung gehört.

Diese Melodien dürfen sogar zu den frühesten Belegen eines tadellos durchgebildeten inneren Organismus der Refrainstrophe innerhalb der Kunstpoesie gerechnet werden[1]. Und wenn für den Refrain hier die Volkssprache verwendet wurde, so entspricht das nur der Herkunft dieser mit so außerordentlicher Energie geladenen Gestaltung der Refrainstrophe, abgesehen davon, daß dadurch das Sponsus-Drama in eine gewisse Volksnähe gerückt werden sollte.

Unsere Melodien sind aber nicht einfach Teile irgendeiner Liedreihe, sondern Glieder eines Dramas. Als solche haben sie besondere Aufgaben der Charakterisierung zu erfüllen. Durch die Conductusgattung der Präzentorpartie ist die Sphäre des geistlichen pathetischen Stils, aber auch der nötige Abstand vom weltlichen Spiel und dessen Liedstil bestimmt; damit ist aber diese Melodie auch geeignet, mit den Worten des Sponsus verbunden zu werden und so dem gesamten Stück eine sichere formale Geschlossenheit zu verleihen. Die Kennzeichnung der Jungfrauen aber wird in einzigartig köstlicher Weise durchgeführt. Das hier verwendete geringere und reichere melodische Material, die sich daraus ergebende mehr locker gefügte und die fester symmetrisch durchgebildete Liedform, das „laszive" Dur und der kirchentonartliche Einschlag, diese mehreren Gegensätze also dienen dazu, die innere Dürftigkeit und den lockeren Sinn der Fatuae und anderseits den fest begründeten seelischen Vollgehalt der Prudentes zu verdeutlichen. Charakterisierungskunst und Tonsymbolik gehen da ineinander über. — Nachdem nun einmal Refrainstrophen vorhanden sind und der „Übergangsvers" als charakteristisches Formelement seinen festen Platz hatte, bleibt für die Ausdrucksgebung nur der geringe Raum der ersten oder fast nur der ersten Melodiezeile übrig. Dennoch ist es gelungen, einen gewissen individuellen Gefühlston anklingen zu lassen und auch hierin ein gegensätzliches Paar zu gestalten, das einmal der gedrückten Stimmung der Fatuae und dann der seelischen Hochstimmung des Prudentes entspricht (die absteigende Bewegung hier paßt zugleich gut zum Gestus der Abweisung der Fatuae). Wie also Formstil, Symbolgehalt und Ausdruckgebung vereinigt sind, verrät doch viel feinste Kultur. Mit den Darstellungsmitteln des kleinen einstimmigen unbegleiteten Liedes könnten die dramatischen Personen als Charaktere kaum trefflicher gekennzeichnet werden als es hier geschieht.

In den Melodien vermag sich der Verfasser freier und auch mannigfaltiger hinsichtlich der Formgebung zu entfalten als im Text. Der Musiker erfreut sogar restlos, übertrifft alle Erwartungen.

(Schluß im nächsten Heft)

[1] Daß die Unsicherheit, die in der Kennzeichnung der zeitlichen oberen Grenze der Strophenformen des Mittelalters und deren mannigfachen Ableitungen bestand, endlich geschwunden ist, verdanken wir dem überaus wertvollen Werke von Hans Spanke, Beziehungen usw.; siehe dort besonders S. 54f., 166 u. ö.

Typen der Volksmusik in Karelien

Ein Reisebericht

Von Fritz Bose, Berlin

Im Sommer 1936 unternahm ich für das Institut für Lautforschung an der Universität Berlin mit Unterstützung des Reichsführers SS eine Studienreise nach Finnland, die der Klärung einer Reihe von Fragen aus dem Gebiet der nordischen Volksmusikforschung dienen sollte, Fragen, die nicht durch das Anschauen von Notenmaterial und Abhören von Schallaufnahmen, sondern nur durch eigene Arbeit im Felde gelöst werden konnten. Ziel der Reise war das finnisch-russische Grenzgebiet am Ladogasee in der Provinz Karelien, wo die Überlieferung des Kalewala und des Klagesanges sowie anderes finnisches Brauchtum noch am stärksten lebendig ist. Ich führte ein von der AEG freundlicherweise zur Verfügung gestelltes Magnetophon mit und konnte so von dem Gehörten auch eine Fülle brauchbarer elektrischer Schallaufnahmen mitbringen: 60 Volkslieder und -tänze, 31 Instrumentalstücke, 16 Runengesänge, 15 Klagegesänge und 12 Zaubersprüche. Sie sind inzwischen auf Schallplatten umspielt, ihre wissenschaftliche Auswertung steht im Einzelnen noch aus.

Doch war die Gewinnung dieser Aufnahmen nicht der eigentliche Zweck der Reise, obwohl es außerhalb Finnlands an jeglichem Anschauungsmaterial über finnische Volksmusik fehlt. Denn die zahlreichen Phonogramme, die die Finnische Literaturgesellschaft, die Kalewala-Gesellschaft und die Finno-Ugrische Gesellschaft in Helsinki seit Jahrzehnten gesammelt haben, sind nicht kopierbar und deshalb auch nicht ausleihbar. Ebensowenig war beabsichtigt, auf dieser Reise Material für eine Darstellung der finnischen Volksmusik zu sammeln. Solche Darstellungen sollten zumindest auf dem Gebiet der europäischen Volksliedforschung immer den Wissenschaftern des betreffenden Landes überlassen bleiben. Ein Landesunkundiger wird da immer nur halbe Arbeit leisten können. Eine solche Darstellung wäre auch gerade für Finnlands Volksmusik völlig überflüssig, da hier von finnischer Seite durch die ausgezeichnete, vorbildliche Arbeit von Generationen finnischer Gelehrter wie Krohn, Väisänen, Launis u. a. das Bestmögliche getan ist und getan wird[1].

Das Aufgabengebiet einer vergleichenden Volksmusikforschung liegt dagegen in der Behandlung einiger Kernfragen, die — den Aufgaben- und Stoffkreis einer nationalen Volksmusikforschung überschreitend — in der Betrachtung solcher

[1] Z. B.: I. Krohn, Kaarle, Kalewalastudien I—VI in *F. F.-Communications* Vol. XVI, XXI, XXIII, XXVI; Helsinki 1924, 1926—28. — A. O. Väisänen, *Suomen kansan Sävelmäin keräys.* Helsinki 1917. — Ders., Eastkarelia and Kola Lapmark. London 1921. Die wichtigste finnische Literatur zur finnischen Volksmusikforschung findet sich außer in den *F. F.-Communications* in den großen Veröffentlichungsreihen *Mémoires de la Société Finno-Ougrienne (Suomalais-Ugrilaisen Seuran Toimituksia)* — *Finno-ugrische Forschungen* — *Kalevalaseuran vuosikirja* — und in der großen offiziellen Melodiensammlung *Suomen Kansan Sävelmijä.*

Erscheinungsformen der musikalischen Äußerungen und Gebräuche, des Stils und der Technik, der Instrumente und des Klanges, der Bewegungsformen und der Funktion der Musik bestehen, welche nur von ihr, weil nur von einem übernationalen, größere Kulturgebiete umfassenden Gesichtspunkt aus zu lösen sind. Hierzu ist aber die unmittelbare Feldarbeit des vergleichenden Musikwissenschafters unerläßlich, weil weder das in Noten veröffentlichte Material noch etwaige Schallaufnahmen auf diese Fragen Auskunft geben können. Noten können immer nur über das Formale der Musik etwas aussagen und auch Schallaufnahmen bieten darüber hinaus nur noch eine Vorstellung vom Klanglichen und Bewegungsmäßigen. Keins von beiden vermag jedoch über die Technik der musikalischen Augenblicksschöpfung, über die Art der Überlieferung, über die Stellung der Musik und des Musizierens in der Volksgemeinschaft, über die psychologische Wirkung auf Sänger und Hörer, über die Verknüpfung von Musik und Brauchtum usw. Auskunft zu geben. Da diese Fragen aber mehr und mehr Bedeutung gewonnen haben und heute im Mittelpunkt des Aufgabenkreises der vergleichenden Musikwissenschaft stehen, muß sich auch die Arbeitsweise des vergleichenden Musikwissenschafters von der Schreibtisch- und Archivarbeit zur Feldarbeit wandeln. Die alte bekannte Arbeitsweise, die von einem Gewährsmann, der in seltenen Fällen als guter Sprach- und Landeskenner zu bezeichnen war, nie aber musikwissenschaftliche oder gar musikethnologische Fachkenntnisse besaß, aufgenommenen Proben der Musik irgendeines Stammes zu übertragen und herauszugeben, erlaubte wissenschaftliche Erkenntnisse nur über Tonsysteme und Melodieformen. Damit aber war nur die formale Seite des Fragenkreises behandelt. Da die anderen Seiten jedoch mindestens ebenso wichtig sind, weil sie in jeder Kultur einen wesentlichen Bestandteil der Musikübung ausmachen und die musikalische Erscheinungsform, somit auch Melodie und Leiter wesentlich mitbestimmen, ja für die völkerkundliche und rassenpsychologische Auswertung der Musik ausschlaggebende Bedeutung haben, so ist mit dieser Art der Materialgewinnung und -auswertung heute wenig gedient.
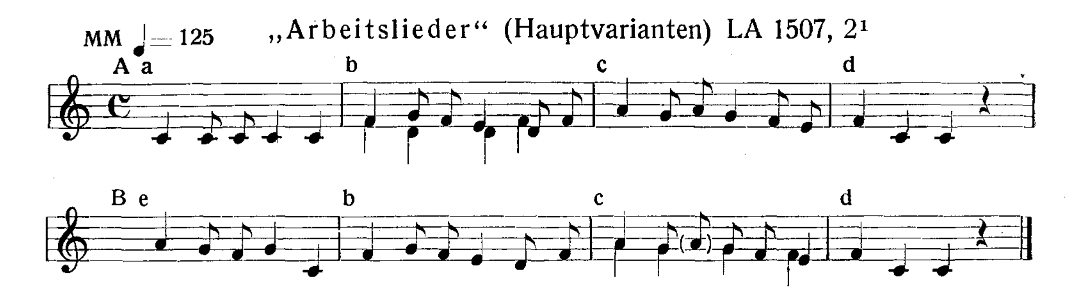
Für die heutige Musikethnologie muß daher gefordert werden, daß die Stoffgewinnung möglichst durch den Bearbeiter selbst, zumindest aber von einem fachlich Vorgebildeten vorgenommen werde, und daß im letzten Fall die Bearbeitung in Zusammenarbeit mit dem Aufnehmenden erfolge. Dabei verliert naturgemäß das Material selbst an Bedeutung neben den Beobachtungen, die sich auf die Musikübung wie auf Sinn und Aufgabe der Musik beziehen. Es wird mehr oder weniger zum Anschauungsmittel, zur musikalischen Illustration für den beobachtenden Wissenschafter wie für den Leser.

In diesem Sinne ist auch das von mir in Finnland gewonnene Material in erster Linie Anschauungsmittel, Erinnerungsstütze und nur in einigen Punkten, wie bei der Frage der Improvisationstechnik im Runen- und Klagegesangstil Ausgangsstoff für die eigentliche wissenschaftliche Arbeit. Ich kann daher heute, auch ohne mich auf das mitgebrachte Liedmaterial zu beziehen, auf Grund dessen, was ich während meiner Reise gesehen und gehört, von den Sängern und Hörern und von den Wissenschaftern und den ungeschulten Kennern der Überlieferung erfragt, aus der Literatur erfahren und durch den Vergleich mit der Musik anderer Völker gefunden habe, über einige wesentliche Ergebnisse meiner Reise einen vorläufigen Bericht erstatten.

Typen der Gesangsmusik

Sehr deutlich zeichnen sich in der Gesangsmusik der Karelier drei festumrissene Typen ab, die völlig selbständig nebeneinander bestehen: der Typ des „Volksliedes", der des Runengesanges (finn. *runolaulu*) und der des Klagegesanges (finn. *itkuvirsi*).

Das Volkslied schließt sich eng an das allgemein-finnische an. Der russische Einfluß, der in Karelien auch sonst zu spüren ist, kommt hier jedoch gelegentlich auch in der Melodik zum Vorschein. Der Volksliedschatz ist sehr umfangreich und auch in sich wieder nach formalen und geschichtlichen Gesichtspunkten zu schichten. Die geschichtlich ältesten musikalischen und textlichen Formen, Märchen, Balladen, Zauberlieder u. a. ähneln in melodischen Wendungen, Tonart und Leiterausschnitt, Tempo und Bewegungscharakter dem Runengesangstil. Auch die Texte sind dem Geist des Kalewala nahe. — Die jüngeren Typen sind zum großen Teil Tanzlieder. Moll herrscht vor. Karelische Heimatlieder sind jüngster Herkunft. Ihr Stil ist hymnisch, unter Anlehnung an west- und mitteleuropäische Volkslieder. Unter den Tanzliedern finden sich russische und auch schwedische Melodien. — Einen interessanten Sondertyp des Volksliedes stellen die Arbeitsgesänge aus Salmi dar, die aus dem russischen Karelien stammen werden. Es sind dies einstrophige Lieder, die nach gleicher Melodie gesungen werden (wie unsere Schnadahüpferln). Ihre Melodie ist untänzerisch, sehr eigenartig, nicht „russisch", eher mongoloid-lappisch, altertümlich auch in der Tonalität. — Mit Ausnahme der letzten sind alle jüngeren Volkslieder harmonisch bedingt. Sie werden auch mehrstimmig gesungen.
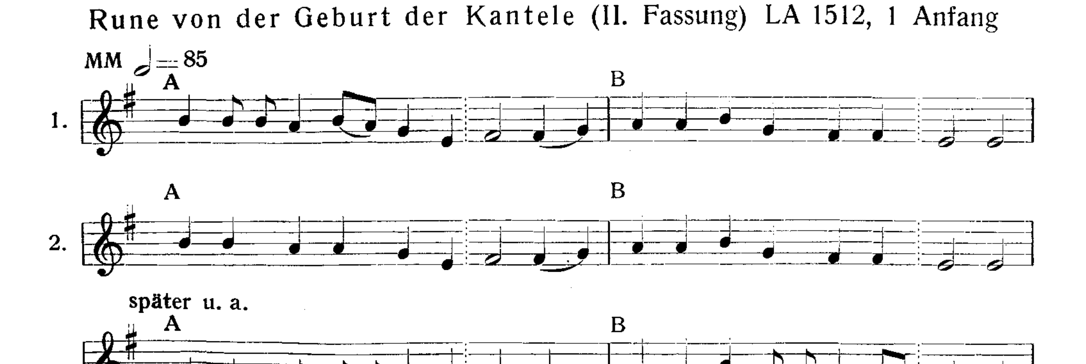


Demgegenüber sind Runengesänge und Klagelieder unharmonisch. Es sind ausschließlich Einzelgesänge. Gleichfalls im Gegensatz zu den Volksliedern gibt es dafür keine feste Form. Vielmehr werden beide Typen, von jedem Sänger bzw. von jeder Sängerin jedesmal neu geschaffen. Und zwar gibt es von den Runengesängen in der Vorstellung des Sängers eine Art Modell, das er improvisatorisch nachgestaltet. Fest stehen nur der Inhalt der Rune und die musikalische Form im Rohbau. Daneben sind noch von dem Text bestimmte Redewendungen u. ä. gegeben sowie das Versmaß der Dichtung und der „Stil" der Sprache (dieser wahrscheinlich nur durch den Gebrauch der bestimmten Kalewala-

[1] Die LA-Nummern bezeichnen die Schallplatten, die nach den Magnetophon-Aufnahmen gemacht wurden. — Untereinanderstehende Noten sind nicht als Zusammenklänge zu lesen. Sie bezeichnen die häufiger vorkommenden Melodievarianten.

Worte und -Wendungen!). In der Melodie sind gegeben das Metrum und die Rhythmik, der Aufbau der Doppelstrophe und der Melodieverlauf im Ganzen sowie einige feste Wendungen, aus denen die Gesangstrophe jeweils gebildet wird. Der Sänger singt also die Rune, indem er nach dem überlieferten Inhalt und mit Hilfe der überlieferten Wendungen und Worte einen Gesang gleichsam improvisiert, dabei schafft er zugleich die Weise neu, indem er aus den überlieferten Wendungen die aneinanderreiht, die dem Text im Ausdruck und in der Form entsprechen, während er diese überlieferten Wendungen dabei zugleich dem Text rhythmisch und melodisch anpaßt. Er ist nicht imstande, die soeben gesungene Fassung zu wiederholen. Es besteht also keine feste Überlieferung, sondern eine Überlieferung der Gestalt und des Inhalts im Umriß. Die dabei entstehende Freiheit der Gestaltung ist wesentlich für den Stil und beabsichtigt. Sie erhebt den Sänger zum Rhapsoden, zum schaffenden Künstler. Diese Technik ist nicht primitiv, sondern im Gegenteil Ausdruck einer Erhebung der Musik und Dichtung in den Bereich der Kunst.

Jeder Runensänger singt alle Runen nach der gleichen Melodie. Alle Runenmelodien sind untereinander verwandt. Die von mir aufgenommene des letzten noch lebenden Runensängers gehört zu den ältesten Typen. Sie ist im Kern fünfstufig und verwendet einen Leiterausschnitt, der den ersten fünf Stufen der Mollleiter entspricht. Haupttöne sind Grundton und Quinte, Nebenhaupttöne Secunde und Quarte. Die Terz ist unbetont, Durchgangston.

Rune von der Geburt der Kantele (II. Fassung) LA 1512, 1 Anfang



Der Aufbau der Runen ist denkbar einfach. Ihre Länge ist durchaus schwankend und auch bei jeder Wiederholung naturgemäß anders, da sie ja improvisatorisch gestaltet werden. Die Rune wird dabei aus einer beliebigen Zahl von Strophen zusammengesetzt. Diese „Kalewalastrophe" ist zwei- oder vierteilig. Sie besteht aus einer zweiteiligen Hauptstrophe, die zuweilen verdoppelt auftritt. Die Melodie kann dabei aus zwei Wiederholungen bestehen (Doppelstrophe) (*AB AB*) oder aus zwei regelmäßig oder (bei unserem Sänger *Lipitsä* meist) unregelmäßig wechselnden Varianten (*AB ab*). Der Strophenbau entspricht dichterisch in den Hauptzügen der Eddastrophe. (Nur daß hier statt der durchgehenden Vierhebigkeit der Eddastrophe Fünfhebigkeit herrscht, die Zahl der Senkungen ist hier wie da frei.) Dem-

gemäß ist auch der musikalische Aufbau den älteren Typen des isländischen Zwiegesanges verwandt. Schließlich sei bemerkt, daß die Runenstrophe mit ihrer durchgehenden Zweiteilung mit allen europäischen Volksepen-Typen übereinstimmt, mit dem Strophenbau Homers wie der serbischen Heldengesänge, der altfranzösischen Balladen und Epen und der mittelhochdeutschen Epen.

Die Rhythmik ist entsprechend dem Metrum streng zweiteilig. Am Versende stehen immer zwei Hebungen nebeneinander, wodurch der Rhythmus der Strophe besonders markig und eindringlich wirkt. Die metrische Grundform der Kalewala-Strophe ist also:

–́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ –́ | –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ –́ ||

Diese Grundform wird nun ständig dadurch variiert, daß auf den leichten Taktteilen rhythmische Unterteilungen nach den Erfordernissen des Textes eintreten. Diesen rhythmischen Veränderungen entsprechen Schnörkel und Koloraturen in der Melodielinie. Doch ist diese Kolorierung völlig anders als die orientalische, da hier die Hauptmelodiepunkte melodisch und auch rhythmisch nie verändert werden. Die Koloraturen sind also niemals Zerdehnungen der Melodie-Grundgestalt.

Das Zeitmaß ist in der Fassung unseres Sängers mittelschnell. Doch entspricht der Überlieferung und auch dem Geist und der Gestalt des Epos und seiner Melodie ein etwas getragenerer Vortrag, der bedächtig, gemessen, weihevoll ist, beinahe schleppend. (Das entspricht wiederum den Überlieferungen über Vortrag und Zeitmaß der kultischen und epischen Gesänge bei den nordischen Völkern!)

Die Tonstärke ist gleichförmig. Starke Tonstärkewirkungen kommen nirgends vor. Dagegen werden die einzelnen Halbstrophen zuweilen dynamisch voneinander abgesetzt, eine Halbstrophe wird laut, die andere leise gesungen. Die Tonstärke verändert sich also, soweit überhaupt davon gesprochen werden kann, stufenförmig. Ein An- und Abschwellen habe ich im Runengesang niemals gehört. (Anders im Klagegesang!) Der Tonstärkevortrag entspricht somit dem der meisten mongoloiden Völker, aber auch der älteren nordeuropäischen Volksliedüberlieferung.

Die Sänger der Runen sind in der Regel — und ursprünglich wohl immer — Männer. Der Runengesang gilt als etwas gleichsam Heiliges, außerhalb des Volksliedes selbst Stehendes. Der Sänger genießt eine besondere Achtung — was seitens der „modern" bzw. kirchlich eingestellten Dorfbevölkerung heute gleichbedeutend ist mit Ver-Achtung! Er ist meist auch Magier, Zauberarzt. Die Kenntnis der Kalewala-Epen und die Beherrschung der Kunst ihres Vortrags — der ja ein Neuschaffen ist — machen ihn zu einem „Wissenden". Dabei hatte unser Sänger keine Schulbildung und konnte weder lesen noch schreiben noch die finnische Hochsprache sprechen. Runen und Volkslieder werden streng geschieden. Der traditionstreue Runensänger singt nichts anderes als Runen. Das Singen selbst ist für ihn und auch für die Hörer eine feierliche Handlung. Er geht ganz in dem Schaffensvorgang auf. Seine Aufmerksamkeit ist völlig auf die Nachschaffung des Epos, auf die Darstellung des Handlungs- und Gedankenganges und auf die dichterische und musikalische Gestaltung gesammelt. Sein Blick ist starr in die Weite gerichtet. Er verspürt nichts mehr von seiner Umgebung. Es ist fast unmöglich, ihn zu unterbrechen. Und schon den Versuch, die weihevolle Handlung des Singens, das auch

eine große und anstrengende künstlerische Leistung ist, zu unterbrechen, nimmt er übel.

Bei der alten, ursprünglichen Vortragsweise sitzen sich zwei Männer gegenüber, die sich bei den Händen halten und nun Halbstrophe um Halbstrophe abwechselnd singen, indem einer immer den Gedankengang des andern fortsetzt. Sie wiegen dabei im Takt mit den Oberkörpern hin und her und ziehen einander an den Händen. Dieser Vortragsart entspricht die häufige Anknüpfung eines neuen Verses mit dem Schlußwort bzw. der Schlußphrase des vorhergehenden. Diese Technik des Kettenreimes ist in der Poesie des alten Europa sehr häufig — in Zaubersprüchen, Aufzählungen, in Liedern mit Wiederholungen der früheren Glieder, Rondo-Gedichten — sie findet sich aber als eine der häufigsten Kunsttechniken in der Dichtung der ganzen Welt, so z. B. auch in Indien, wo sie sehr entwickelt ist.

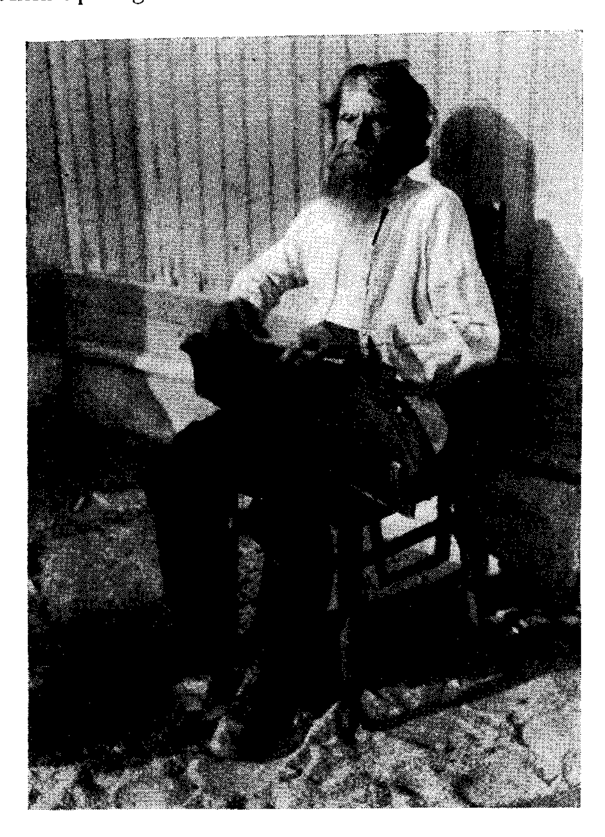


Abb. 1. Der letzte karelische Runensänger Timo Lipitsä aus Suistamo-Koitto mit selbstgefertigter zehnsaitiger Kantele

Diese Vortragsart zu zweien kann man heute in Finnland allerdings nicht mehr sehen, da es nirgends mehr zwei Kenner der Überlieferung in einem Dorf gibt. Der von uns aufgenommene *Lipitsä* ist der letzte Runensänger, der noch die Überlieferung wirklich beherrscht und auch noch ganz im Geist dieser Gesänge und des Kalewala lebt — als Sänger, Wissender, Zauberarzt und in der Gestaltung seines Alltags (Abb. 1).

Der Typ des Klagegesanges ist dem des Runensingens verwandt. Doch sind einige wesentliche Unterschiede vorhanden. Auch der Klagegesang ist immer Sologesang und unbegleitet. Auch er wird improvisiert nach festem Modell. Doch scheint hier das Modell weniger fest zu sein als bei den Runen. Das ergibt sich aus der Verschiedenheit der Aufgabe und damit des Inhalts beider Typen. Die Gesänge haben auch hier keine bestimmte äußere Form. Die Zahl der Strophen ist beliebig und textbedingt. Der Text wird zugleich mit der Melodie frei erfunden, jedoch lehnt er sich an eine vorgestellte Grundgestalt an und verwendet regelmäßig wiederkehrende bestimmte Wendungen. Doch scheint in der Textgestaltung eine größere Freiheit zu herrschen. Das wird deutlich erst an den fertigen Übertragungen der Aufnahmen gezeigt werden können.

Wie der Runenstil ist auch der des Klagegesanges von dem des Volksliedes verschieden. Er wird ausschließlich von Frauen gepflegt. Die Klagesängerin (*itkijä*) singt alles in der Art der Klagegesänge. Volkslieder singt sie in der Regel nicht. Wie der Runensänger ist sie zugleich Zauberärztin und wie der Runengesang ist auch der Klagegesang etwas Heiliges. Man muß beim Anhören dieser Gesänge weinen, so wie auch die Sängerin dabei weint. Das erfordert der „gute Ton". Und zwar auch dann, wenn es sich um keineswegs traurige Angelegenheiten handelt.

Während der Runengesang fast ganz ausgestorben ist, steht der Klagegesang noch in Blüte. Noch gibt es viele Klageweiber, die von Berufs wegen singen.

Klagegesänge werden angestimmt zu verschiedenen Gelegenheiten. Vor allem natürlich bei Tod und Begräbnis sowie auf dem Grabe bei Totengedenktagen. Es sind gewissermaßen Gebete und Seelenmessen heidnischer Herkunft, doch sind Inhalt und Geist dieser Totenklagen heute stark mit christlichen Motiven durchsetzt. Ursprünglich waren sie wohl Ablösungsriten. Die Klagesängerin als eine Art Zauberpriesterin half der Seele des Sterbenden bzw. Toten den Übertritt aus dem Diesseits ins Jenseits erleichtern, wie es auch sonst Totenzeremonien in der Welt bezwecken. Zugleich wollte sie durch diesen Weiheakt die Hinterbliebenen vor etwaigem Schaden durch die Seele des Toten schützen. Der Tote ist ja mächtiger als die Lebenden, weil er mit dem Jenseits nunmehr in Beziehung steht und damit im Besitz übernatürlicher Geheimnisse und Kräfte ist. Um zu verhindern, daß er sich an schlechte Behandlung durch seine Mitmenschen erinnert und Rache nimmt, beweist man ihm mit der — oft ja übertriebenen — Trauer, wie sehr man ihn vermißt und wie sehr man ihn geliebt hat. Von dieser ursprünglichen magischen Bedeutung weiß man heute in Finnland freilich nichts mehr. Heute drückt die *Itkijä* nur den Schmerz der Hinterbliebenen in einer poetisch verklärten und musikalisch gehobenen Weise aus. Sie singt einen improvisierten Gesang, der das Lob des Toten singt und den Schmerz der Hinterbliebenen schildert (Abb. 2 und 3).

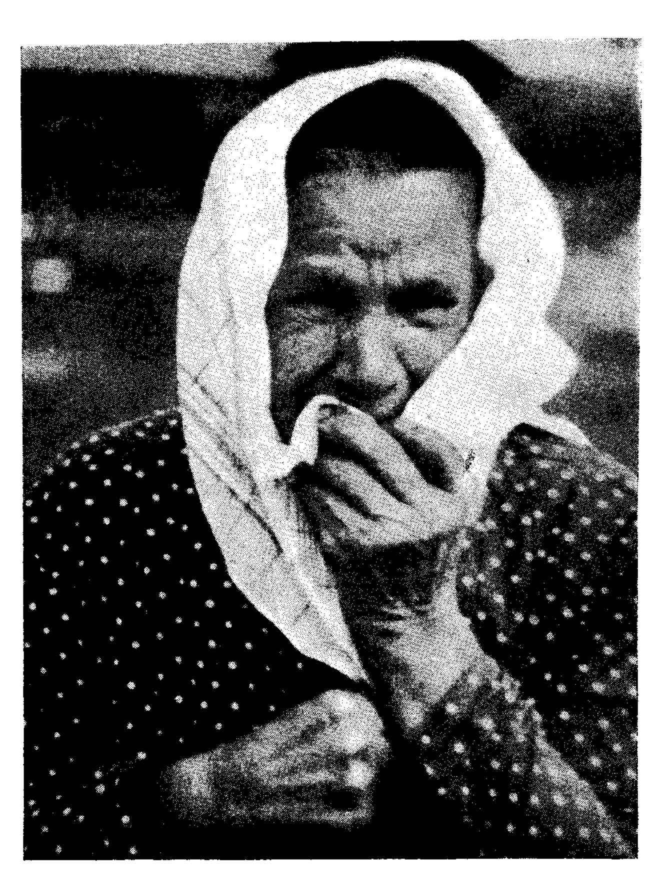


(phot. Vornanen-Tolvajärvi)

Abb. 2. Klagesängerin in Tolvajärvi am Grabe

Diesem Inhalt entspricht der Stil: auf eine kurze, wenige Stufen benutzende Melodie, die ständig verändert erscheint, singt die *Itkijä* in weinerlichem Tonfall ihre

lange Litanei. Schluchzen und Seufzen unterbricht oft den Fluß der Melodie und heftiges Weinen schüttelt zuweilen ihren Körper. Die reichlich fließenden Tränen werden mit dem Zipfel des Kopftuches (neuerdings auch mit dem Taschentuch), das sie immer in der Hand und vor dem Gesicht hält, aufgefangen und fortgewischt. Der Kopf wird oft in die Hand gestützt. Die Stimme ist leise, klagend, oft ganz tränenerstickt. Das Taschentuch bzw. der Tuchzipfel vor dem Mund hat ursprünglich auch eine andere Bedeutung, wie man aus entsprechenden Vorgängen bei anderen, auch europäischen Völkern schließen kann: man will die bösen Geister am Eindringen in den Mund und damit in den Menschen hindern; denn es handelt sich nicht um gewöhnliches Singen, sondern um Beschwörung, auch bringt die Anwesenheit des Toten oder die Friedhofsumgebung in diesem Sinne Gefahr. Dieselbe Sitte beobachtete ich wiederholt beim Sprechen von Zauberformeln, wo ja gleiche Bedingungen herrschen!



(phot. v. Blücher-Helsinki)

Abb. 3. Klagesängerin in typischer Haltung

Neben der Klage bei Todesfällen steht die Klage bei Verlöbnis und Hochzeit. Obwohl hier der Anlaß eher erfreulich ist, ist der Stil völlig derselbe. Die *Itkijä* schluchzt ihre Klage mit demselben Ausdruck gesteigerten Schmerzes und die Zuhörer weinen genau wie bei der Totenklage. Der Inhalt dieser Gesänge ist bestimmt durch die Wiedergabe der Gefühle der Braut, die Abschied nimmt von ihren Mädchenjahren und von dem Elternhaus. Schmerz und Dankbarkeit gegen die Eltern sowie gegen die Geschwister und alle Hausgenossen werden ausgedrückt sowie Dankbarkeit und Liebe gegen den Bräutigam und Gehorsam gegen die Schwiegereltern. Die stilistische Übereinstimmung der Hochzeitsgesänge mit den Totenklagen bezeugt, daß auch diese Bräuche ursprünglich magische waren: Ablösungsriten, mit denen auf magischem Wege der Übertritt der Braut aus dem Ahnenverband ihrer Familie in den der neuen Sippe erleichtert, überhaupt ermöglicht wurde.

Diese Brautklagen haben auch heute noch den Charakter von Zeremonien. Sie haben ihren festen Platz in den Hochzeitsbräuchen. Alle Einzelheiten der Feiern und ihrer Vorbereitungen werden von Klagegesängen begleitet: die Vorbereitung und Einkleidung der Braut, der Abschied vom Elternhaus, der Eintritt in das Haus des Bräutigams, der Gang zur Kirche, der Eintritt in das Brautgemach. Die ursprüngliche Stellung der *Itkijä* als Zauberpriesterin kommt so noch deutlich zum Ausdruck. Sie ist es, die die Braut den Hausgeistern des neuen Heimes vorstellt, in den magischen Lebenskreis der neuen Lebensgemeinschaft einführt und ihr die guten Geister des Hauses durch die Beschwörungskraft ihrer magischen Gesänge gewogen macht. Daß diese Bedeutung im Bewußtsein der Karelier noch nicht erloschen ist, ergibt sich aus der besonderen Hochachtung, mit der die Angehörigen und das Brautpaar die Klagesängerinnen behandeln.
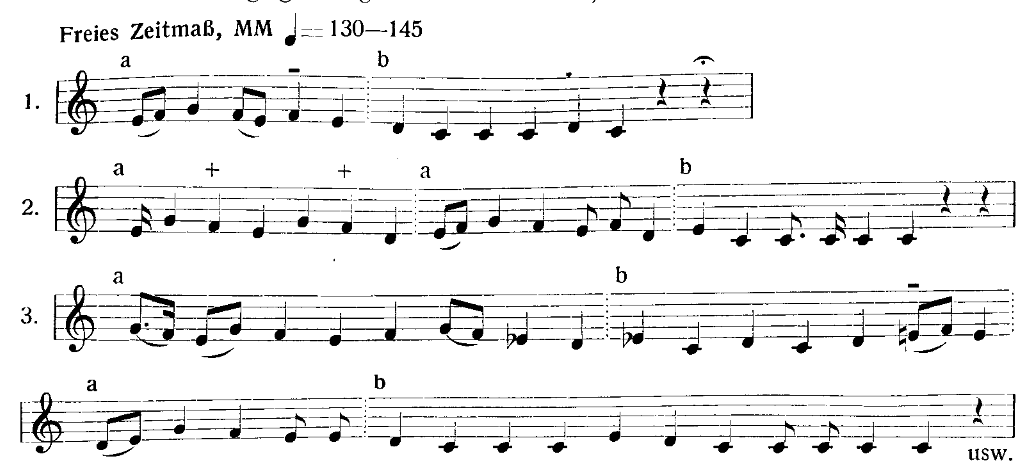
Alle Klagesängerinnen, die ich in Finnland gehört habe, waren auch Zauberinnen. Manche übten noch ihre Heilzauberkunst als Beruf aus, zum mindetsen kannten sie eine stattliche Reihe von Zauberformeln für die Besprechung von Krankheiten an Mensch und Tier, zur Verhütung von Schäden, zum Schutz vor Schlangen und Ungeziefer.

Auch wenn die *Itkijä* einer Einladung in ein anderes Haus folgt, singt sie zur Begrüßung und beim Abschied ihren Dank in Form von Klagegesängen — im gleichen Stil wie bei den Toten- und Hochzeitsklagen. Alle Klageweiber, die in unsern Aufnahmeraum kamen, begannen ihr Programm stets mit einer solchen Danksagung für unsere Einladung und für unser Interesse und schlossen immer mit einer ebensolchen Danksagung. Auch hier beweist das starre Festhalten an diesem Brauch, daß es sich ursprünglich um eine magische Zeremonie gehandelt haben muß, einen Gruß der Magierin an die Hausgeister.

Aber auch andere Themen werden von der *Itkijä* singend behandelt. Eigentlich alle über den Alltag hinausgehenden Ereignisse und Gesprächsstoffe werden nicht in nüchterner Prosa, sondern als improvisierter Gesang im Klagegesangsstil vorgebracht, also „geweint". So weinte uns die bekannte Klagesängerin Mäkisälke, die gerade von einer Reise nach Deutschland zurückgekommen war, wo sie in Lübeck auf der Jahrestagung der Nordischen Gesellschaft ihre Klagelieder gesungen hatte, zwei Klagegesänge, die ihre Eindrücke von der Deutschlandreise und ihren Dank für das Interesse Deutschlands an ihr und ihrem Gesang enthielten. Mehrere Klagesängerinnen sangen Klagen über das Aussterben der alten Überlieferung. Von einer anderen nahm ich eine Klage über den Fortzug ihres Sohnes aus dem Elternhaus auf. Es sind also nicht nur bestimmte feierliche Gelegenheiten, zu denen Klagegesänge gesungen werden. Zum mindesten in seiner heutigen Form ist der Klagegesang Ausdrucksmittel für alle Gemütsbewegungen und die Begleitmusik für alle Ereignisse des Lebens; er wird für das eigene Erleben genau so eingesetzt wie für das anderer.

Der Stil dieser Gesänge ist insofern dem der Kalewala-Runen verwandt, als auch hier alle Gesänge nach einer Melodie und nach einem überlieferten inhaltlichen und formalen Schema improvisiert werden. Auch hier singt jede *Itkijä* jede Klage auf dieselbe Melodie. Ein Unterschied besteht aber insofern, als die Form und auch der Inhalt hier nicht an ein festes Schema gebunden sind. Es ist

Klagegesang am Sterbebett; La 1515, 1 Anfang



z. B. kein bestimmtes Versmaß gegeben. Die Dichtungen haben vielmehr freie Rhythmen. Somit ist auch die Gestalt der Melodie weniger ausgeprägt. Die einzelnen Strophen weichen noch mehr voneinander ab, sowohl in ihrem Bau als auch in der Melodieführung. Der formal-musikalische Unterschied liegt vor allem in der fast völligen metrischen Freiheit; im Gegensatz zu der strengen Zweiteiligkeit des Taktes in der Kalewala-Strophe ist hier kein Metrum erkennbar. Die Rhythmik ist daher sehr vielgestaltig. Auch werden in reichem Maße Koloraturen verwendet, die fest zum Stil des „Weinens" gehören. Vortragsstil und Melos stehen der Sprache sehr nahe. Es wird viel auf gleitenden Tonschritten gesungen, die Intervalle sind oft wenig bestimmt. Die Schritte werden bald größer, bald kleiner genommen, so daß zunächst der Eindruck eines sehr verwickelten tonalen Baues entsteht. Der Leiterumfang ist dabei sehr gering. Er überschreitet, wie in den älteren Varianten der Kalewala-Melodie, den Quintumfang nicht. Quinte oder Quarte sind als Rahmenintervall bevorzugt. Dazwischen werden zwei oder drei tonal nicht fest bestimmte, daher im Verlauf des Gesanges oft verschiedenen intonierte Zwischenintervalle berührt. Auch Umspielung dieser Hauptintervalle durch engstufige Nebentöne kommt in den Koloraturen vor. Die Melodiebewegung ist stets fallend.

Eine vierte Gattung finnischer Volksmusik sind die Instrumentalstücke. Sie sind wie in allen Kulturen mit alter Musiküberlieferung Sondertypen der Volksmusik: vorwiegend Gebrauchsmusik, also in erster Linie Tanzweisen. Ihre musikalische Form wird durch die verschiedene Spieltechnik der Instrumente, ihre Leiter durch den Tonvorrat der Instrumente bestimmt. Darüber wird im Zusammenhang mit den Instrumenten selbst zu sprechen sein.

Stil

Die drei Typen der gesanglichen Volksmusik sind nicht nur als Gattungen unterschieden, wie etwa im deutschen Volkslied. Sie haben auch einen besonderen Stil, der sich nicht nur auf die Musik selbst, sondern auch auf den Vortrag erstreckt.

Die Volkslieder ordnen sich durchaus dem Gesamtbilde des abendländischen und besonders des nordeuropäischen Volksliedes an, in dem sie ethnographisch stehen. Auch russische Stilelemente sind spürbar. Die Art ihres Vortrags unterscheidet sich in nichts von der aller übrigen Volkslieder Europas.

Die Runengesänge und Klagelieder dagegen bilden zwei von der Volksmusik des sonstigen europäischen Raumes und von den finnischen Volksliedern streng unterschiedene und auch für den Laien leicht unterscheidbare Stiltypen. Sie sind, wie eingangs gezeigt wurde, musikalische Sondertypen von so ausgeprägter Eigenart, daß man von einem *Kalewala-* und von einem *Itkulaulu*-Stil sprechen kann. Beide Typen nehmen auch ihrer Aufgabe nach Sonderstellungen ein, die sie streng von der übrigen Volksmusik sondern. Dem entspricht nun auch ein verschiedener Vortragsstil, der zum Teil wieder durch die Bestimmung der Gesänge bedingt ist. So das Weinen bei den Klagegesängen. Es ist allerdings durchaus möglich, daß das Weinen nicht nur Ausdruck des Schmerzes ist, sondern daß es selbst bereits magische Bedeutung hat als Mittel magischer Beeinflussung, denn es wird auch bei Gesängen geübt, die ihrem Inhalt nach gar keinen Anlaß zu Schmerzäußerungen bieten, z. B., wie wir sahen, bei Danksagungen.

Bei beiden Vortragsstilen fällt die ungeheuere seelische und körperliche Gespanntheit des Sängers bzw. der Sängerin, die restlose Hingabe an den Gestaltungsvorgang auf. Der Runensänger ist völlig weltabgewandt in sich versunken, ganz seiner Aufgabe hingegeben, die Rune nachzuformen. Sein Blick ist erhoben, in die Weite gerichtet. Er sitzt aufrecht. Der Vortrag wirkt infolge des Mangels an äußerer Dynamik leidenschaftslos, kühl, stetig. Die Stimme klingt frei und fest. Die Intervalle werden genau intoniert, auch die gelegentlichen kleinen Legatoverzierungen und schnellen Achtelfiguren bei Texteinschiebungen. Die Stimmgebung ist offen, es wird weder gedeckt noch nasaliert. Der Vortrag ist mittellaut, eher leise zu nennen. Der Stimmeinsatz ist kräftigund bestimmt. Es wird in mittlerer Stimmlage gesungen.

Im Gegensatz dazu ist der Vortragsstil der *Itkuvirsiä* ein anderer auch dann, wenn man von dem für ihn charakteristischen Weinen absieht. Schon die äußere Haltung ist anders. Die *Itkijä* sitzt oder steht in gebückter Haltung. Ihr Blick ist erdwärts gerichtet. Der losgeknüpfte Zipfel des Kopftuches verdeckt den Mund und den größten Teil des Gesichts. Die Stimme ist tränenerstickt, oft von Schluchzen und lautem Weinen unterbrochen. Der Stimmklang ist hart, grell, aber nicht laut sondern verhalten, gepreßt und leise, die Stimmlage verschieden, doch schien mir eine höhere Lage häufiger zu sein. Auffallend sind die häufigen Koloraturen, enge Umspielungen der Hauptstufen werden dabei bevorzugt. Der Fluß der Melodie ist unstetig. Der Bewegungscharakter ist langsamer als der der Runengesänge. Starke dynamische Gegensätze fehlen. Doch ist in jeder Strophe ein Absinken nach dem Strophenschluß bemerkbar, dem auch stets ein Absinken der Melodiebewegung zum unteren Hauptton entspricht.

Instrumente

Das wichtigste Musikinstrument ist die Kantele, eine Kastenzither. Ihr ältester Typ hat nur fünf Saiten und einen Kasten ohne Boden, der aus einem Stück Birkenholz durch Schlitzen und Auskehlen mit dem Messer gearbeitet wird.

Der Kasten ist unten offen. Dieser sehr primitive Zithertyp gehört zweifellos zu den ältesten Formen dieses Instruments, das neben der wohl noch älteren Harfe zu den ältesten Saiteninstrumenten zählt. In dieser fünfsaitigen Form kommt das Instrument in Europa sonst nicht mehr vor.

Die fünf Saiten werden in den fünf ersten Stufen der Moll- oder Dur-Leiter gestimmt. Man kann also die Kalewala-Urmelodie darauf spielen. Da Saitenstimmungen veränderlich sind, ist damit allerdings nicht erwiesen, daß das die ursprüngliche Stimmung war. Es wird aber wahrscheinlich, wenn man bedenkt, daß zwischen dem Kalewala und der Kantele eine sehr enge Beziehung besteht. In der Rune von der Geburt der Kantele wird besungen, wie Väinämoinen, der mythische Nationalheld und Stammvater der Finnen, der seine Heldentaten nicht mit dem Schwert, sondern mit der Kraft seines Wortes, seines Gesanges und seines Kantelespiels vollbringt, die erste Kantele aus dem Unterkiefer eines riesigen Fisches schafft. Später macht er eine zweite aus dem Holz einer Birke. Diese Kantele haben fünf Saiten, die aus Frauenhaar, und zwar aus einzelnen Frauenhaaren gemacht sind — heute aus Stahldraht.

Die Kantele ist von vornherein magisch bestimmt. Wenn Väinämoinen spielt, bezwingt er alle Feinde, und die Natur lauscht seinem Spiel und wird ihm untertan. Diese zauberische Wirkung teilt die Kantele mit der ältesten Zither des ostasiatischen Kulturkreises, dem K'in. Durch das Spiel auf dem K'in kann man gleichfalls das Weltall regieren, die Kräfte der Natur beeinflussen, bestimmte Seelenzustände auslösen, man kann es im Sommer schneien und im Winter Blumen erblühen lassen. Die Stimmung der Kantele ist im wesentlichen älter als die des K'in, denn das ihr zugrunde liegende Tonsystem ist älter, primitiver. Es ist durch Teilung des Rahmenintervalls einer Quinte — die durch das Konsonanzgesetz als erstes Intervall neben der Quarte schon früh leiterbildend wirkte — durch leichtsangliche Sekundschritte (nach dem Distanzprinzip) gewonnen. Das System der Chinesen ist dagegen aus zahlenmystischen, philosophischen Erwägungen abgeleitet und stellt durch die Aneinanderreihung von Quintschritten und deren Oktavversetzung ein weit verwickelteres Gebilde dar, das seine Entstehung letztlich außermusikalischen Beweggründen und Maßnahmen verdankt.

Auch als Instrument ist die Kantele älter als das K'in. Selbst wenn man von der Saitenzahl absieht, ist der Bau des K'in mit Decke und Boden und vor allem gewölbter Decke zweifelsfrei jünger. Gemeinsam ist die Trapezform.

Nun gibt es aber von dem K'in eine Urform mit gleichfalls fünf Saiten. Da man darüber keine weiteren Nachrichten hat — dieses Instrument ist der Überlieferung nach in der Zeit des Kaisers Chuen (2255 v. Chr.) entstanden und gebraucht worden — liegt die Vermutung nahe, daß es die Stimmung der karelischen Kantele gehabt hat. Dagegen spricht aber die chinesische Überlieferung, daß das Tonsystem schon zu Zeiten der mythischen Kaiser pentatonisch war. Die älteste erwähnte K'in-Stimmung stammt aus dem mittleren Tschou-Zeitalter; sie ist bereits pentatonisch. Eine siebensaitige Zither aus Bronce aus der Zeit um 700 v. Chr. ist eine archäologische Bestätigung für diesen Typ des K'in. Was diese und spätere Zithertypen aber im Grunde von der Kantele unterscheidet, ist das Vorhandensein von Griffmarken. Die Saiten wurden durch Aufsetzen der Finger verkürzt und untergeteilt

(Prinzip der alpenländischen und skandinavischen Zither), während auf der Kantele nur immer leere Saiten zum Erklingen gebracht werden.

Somit weisen Stimmung und Bau der Kantele auf ein höheres Alter als das der chinesichen Zither. Die Übereinstimmung mit dem Tonsystem der Kalewala-Melodie (die freilich erst aus jüngster Zeit aufgezeichnet ist) und die Tatsache der Erwähnung der Kantele dieses Typs und ihres mythischen Ursprungs in der Kalewala-Überlieferung machen das noch wahrscheinlicher gegenüber der Annahme, daß die Kantele aus dem Osten gekommen sei als ursprünglich pentatonisches Instrument, das dann die Finnen der Tonalität ihrer Gesänge angepaßt hätten. Der Typ der Kantele wäre dann mindestens gleichalt mit dem der ältesten chinesischen Zither von 2255 v. Chr., die allerdings vermutlich schon damals die seit Jahrtausenden in China übliche pentatonische Stimmung hatte, die gegenüber der heute noch gebräuchlichen Kantelestimmung aus musikethnologischen Gründen als jünger anzusprechen ist.

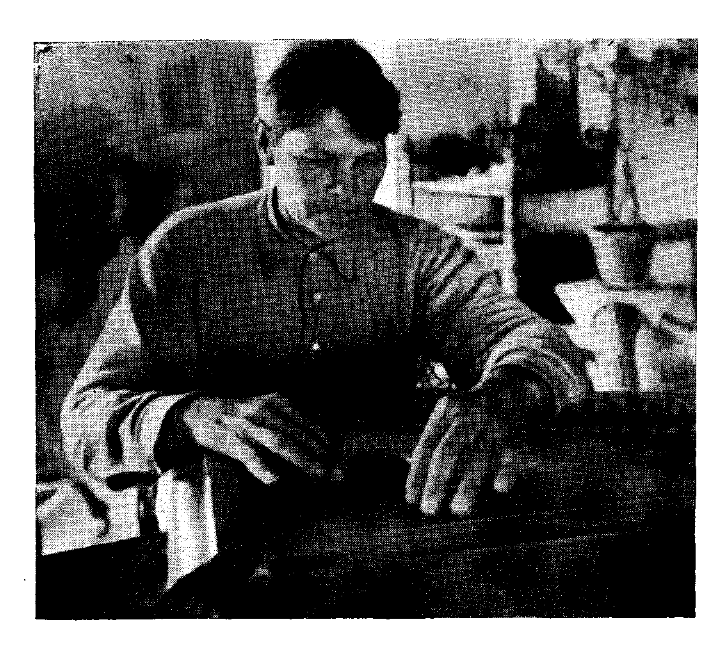


Abb. 4. Der Kantelespieler Vornanen aus Tolvajärvi mit selbstgefertigter großer Kantele

Die fünfsaitige Kantele ist heute verdrängt durch mehrsaitige Typen; der häufigste ist eine zehnsaitige, die diatonisch in Moll oder Dur gestimmt ist (Abb. 1). Die zwölfsaitige, gleichfalls diatonisch gestimmt, umfaßt eine Duodezime. Es gibt dann noch 20-, 24- und mehrsaitige Instrumente, die meist schon äußerlich anspruchsvoller sind und als Konzertzithern angesprochen werden können (Abb. 4). Sie haben poliertes Holz mit aufgesetzten, andersfarbigen Stegen, Schnitzereien an den Schallöchern, mitunter auch Intarsien. Sie werden aber ebenfalls im Gegensatz zu der üblichen Konzertzither nur mit den leeren Saiten gespielt; es wird also nur gezupft, nicht gegriffen. Zum Unterschied von der gleichfalls nur leere Saiten verwendenden „Thüringischen Waldzither" sind die Bässe nicht akkordisch. Die Stimmung ist vielmehr fortlaufend diatonisch. Sie meisten Stücke stehen in Dur. Bei Mollstücken werden die Terzen und Sexten herabgestimmt. Die Wirbel sind hier aus Eisen, während sie bei den fünf- und meist auch bei den zehnsaitigen Kanteles aus Holz sind[1].

[1] Die von mir aufgenommenen Kanteles waren sämtlich von den Spielern oder deren Vorfahren gebaut.

Gespielt wird mit beiden Händen. Das Instrument wird quer gelegt, die hohen Saiten dem Spieler zugewandt (Abb. 1 und 4). Die Spielweise ist verschieden. Bei akkordischem Spiel dämpft die linke Hand die nicht in den Akkord passenden Saiten ab, während die rechte den Akkord anreißt. Das ist vor allem auf den wenigsaitigen Instrumenten üblich, wo der Spieler mit dem Zeigefinger der rechten Hand über alle Saiten „schrapt", während die linke die nicht gewünschten Saiten dämpft. Diese Stücke sind schnelle Tanzweisen, bei denen dann meist aber akkordisches Spiel mit melodischem abwechselt. An der Erzeugung der schnell hineilenden melodischen Passagen beteiligen sich dann beide Hände. Es wird mit allen Fingern einschließlich des Daumens angerissen, wobei der vierte und fünfte Finger am seltensten gebraucht werden. Auf den großen Instrumenten mit vielen Saiten wird gleichfalls zuweilen so gespielt, daß beide Hände die Melodie verteilt ausführen — hier meist in Dreiklangsgängen — und daß dann meist die eben angeschlagenen Saiten beim Anreißen der nächsten abgedämpft werden, um ein zu langes Nachklingen zu vermeiden. Spielt man — wie meistens — Melodie und akkordische Begleitung, so wird die Melodie mit der rechten Hand gespielt — entweder einstimmig oder in Terzengängen — und die Begleitung mit der linken. Dabei greift der fünfte Finger den Baß und der zweite und erste oder (meistens) der dritte, zweite und erste Finger den Akkord.

Die meisten heute lebenden Kantele-Spieler spielen in der zuletzt beschriebenen Art der Zitherspieler, mehr oder weniger virtuos. Ihre Stücke sind finnische Volksweisen, Tänze, Märsche, Konzertstücke (wie Nachahmung der Klosterglocken von Valamo) und selbst Schlager — zum großen Teil Liedmelodien und nur zum kleinsten Teil eigene Kantelestücke. Die alten Kantelespieler können dagegen noch eine Reihe von alten Tanzweisen, die offenbar rein instrumentalen Ursprungs sind. Jedenfalls erscheinen sie in ihrer Melodik und in der Gestalt, in der sie auf dem Instrument erklingen, sehr instrumentgebunden und besonders beim Spiel auf den kleinen Kanteleformen ganz an den Tonvorrat und die Spieltechnik des Instruments angepaßt. Diese Stücke erinnern in ihrer Rhythmik und Melodik an die russischen Instrumentaltänze, vor allem auf der Balalaika, mit der dieser Kanteletyp ja auch in der Spieltechnik („Schrapen") Ähnlichkeit hat. Da diese Tanzstücke im Vergleich zu dem ehrwürdigenAlter des Instruments sehr jung sind — nicht älter als der Typ der älteren finnischen Volkslieder und als andere Formen der europäischen Volks-Tanzmusik, ist anzunehmen, daß auch ihre Spieltechnik erst jungen Ursprungs ist, und daß man früher auf der Kantele andere Stücke und in anderer Spieltechnik gespielt hat. Dem heutigen Kantelespiel haftet nichts mehr von der religiösen Weihe und der magischen Wirkung jenes Kantelespiels an, wie es in den Kalewala-Gesängen geschildert wird. Es ist nicht mehr magisch und mystisch, sondern lustig diesseitig; es besiegt nicht mehr Feinde und böse Mächte durch den Zauber seines Klanges, sondern es feuert zum Tanze an; es versetzt die Seele nicht mehr in einen Zustand der Gelöstheit und Aufgeschlossenheit gegenüber den kosmischen Kräften, sondern berauscht sie durch die perlende Schnelligkeit der Tonfolgen und die Macht des rasend schnellen Rhythmus. Nur wenn die Kalewala-Melodie erklingt oder eines der alten getragenen moll-Volkslieder in rein melodischem oder sparsam akkordischem Spiel in den lang anhaltenden dünnen Tönen

der leeren Saiten nachklingt, wird noch etwas von der magischen Gewalt dieser Melodien und des Klanges dieses Zauberinstruments lebendig.

Eine sehr altertümliche Streich-Leyer ist heute als Musikinstrument in Finnland ausgestorben, dagegen bei den obugrischen Ostjaken und Wogulen noch in Gebrauch. Ich sah ein solches Instrument bei Magister Väisänen in Helsingfors. Es war eine Kastenleier ohne Boden mit Bügel und fünf Saiten aus Därmen, dazu ein runder Bogen mit Pferdehaarbespannung. Gestrichen wurde über alle Saiten, wobei die linke Hand die nicht benötigten Saiten abdämpfte (also die gleiche Spieltechnik wie die auf der Kantele übliche). Das Stück, das Magister Väisänen mir vorspielte, war eine Tanzweise vom gleichen sehr raschen und „russischen" Typ wie die

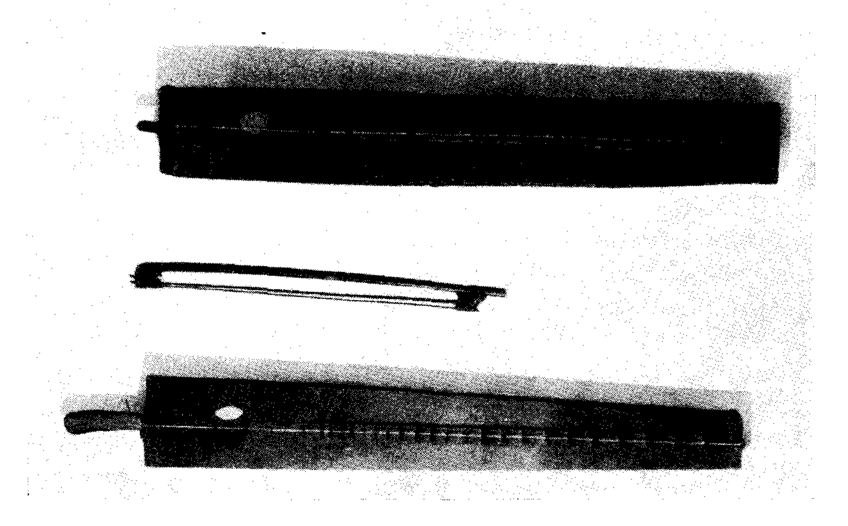


Abb. 5. Kastengeigen aus der Gegend von Terioke.
Das untere Instrument ohne Boden, das obere mit aufgeleimtem Boden und Steg. Die Kerben in Sattel und Steg neben den für die aufgespannte Saite benutzten wurden von den Besitzern für Herstellungsfehler erklärt; ein zweiter Wirbel oder ein Loch dafür fehlten.

Kanteletanzstücke. Seinem ehrwürdigen Alter entsprechend aber hat das Instrument früher gewiß eine Musik anderer Art und auch eine eigene Spielweise gehabt.

Zwei ebenfalls sehr altertümliche Streichinstrumente befinden sich unter den Sammlungsstücken, die mein Reisegenosse Georg v. Grönhagen aus der Gegend von Terioke mitbrachte. Sie wurden auch dort nicht mehr gespielt. Es sind große Kastengeigen mit einer Saite, dem mittelalterlichen Trumscheit ähnlich (Abb. 5). Über einen langen, schmalen Kasten (der eine davon ist ohne Boden gearbeitet) läuft eine Darmseite. Der obere, sich verjüngende Teil der Kastendecke trägt eine Leiste (Griffbrett) mit eingekerbten Griffmarken. Im Gegensatz zu den bisher erwähnten Saiteninstrumenten wird dieses also durch Verkürzung der Saiten zum mehrtönigen Spiel benutzt. Die Griffmarken erlauben genaue Feststellungen über das Tonsystem.

Von weiteren Volksmusikinstrumenten fand ich noch ein Rohrblattinstrument in Gebrauch, *Ruokspilli* genannt, das wir in Suistamo auch aufnehmen konnten

(Abb. 6). Es ist ein Rohrblattinstrument mit einfacher, aufschlagender Zunge, entsprechend unserer Klarinette. Jedoch wird diese Schalmei aus Rohr hergestellt. Die Länge wird durch den Abstand zweier Knoten gegeben. Die Zunge wird nicht, wie bei allen übrigen europäischen Schalmeitypen, nachträglich in das Instrument eingefügt, sondern aus dem Rohr herausgeschnitten, mit dem sie an der Basis der Zunge fest verbunden bleibt. Um die Zunge aus dem Rohr herauszuheben, wird ein Wollfaden untergelegt. Das Rohr hat sodann fünf Grifflöcher von rechteckigem Schnitt. Dieser Klarinettentyp mit aus dem Rohr herausgearbeiteter Zunge ist der älteste dieser Gattung.

Auch eine Trompete von sehr altertümlicher Bauweise kommt vor (Abb. 7). Sie wird aber nur noch selten gespielt, wir konnten keinen Spieler aufnehmen. Das Instrument, von dem ich zwei Exemplare in Tolvajärvi und einige auf Abbildungen sah, ist aus einem langen Streifen von Birkenrinde gewickelt. Es hat keinen Kessel. Gegen die Mündung zu erweitert sich der Durchmesser und endet in einer Stürze. Es gibt einen geraden und einen hornartig gekrümmten Typ. Da die Mensur des Rohres ziemlich weit ist, dürften nur die ersten Teiltöne ansprechen, das Instrument also nur zu Signalen und Rufen, nicht zu mehrtönig melodischem Spiel geeignet sein.

Als Volksmusikinstrumente werden auch Ziehharmonika — diese freilich ziemlich selten — und Geige gebraucht. Auf der Geige werden Polkas und andere Tanzweisen gespielt. Die Spieltechnik ist recht interessant, es ist die typische Fiedlertechnik: schrapend akkordisches Spiel mit Zwischenschaltung kleiner melodischer Figuren, Durmelodien, sehr rasches Tempo, wenig Legato, auch in den Koloraturen höchstens zwei Töne auf einen Strich, keine Tonstärkeschattierungen.

Alle ureigenen Musikinstrumente der Finnen haben demnach hohes Alter, fast ausnahmslos gehören sie zu den ältesten Typen ihrer Gattung.

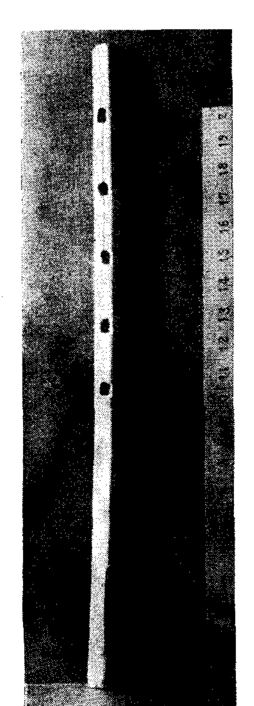


Abb. 6

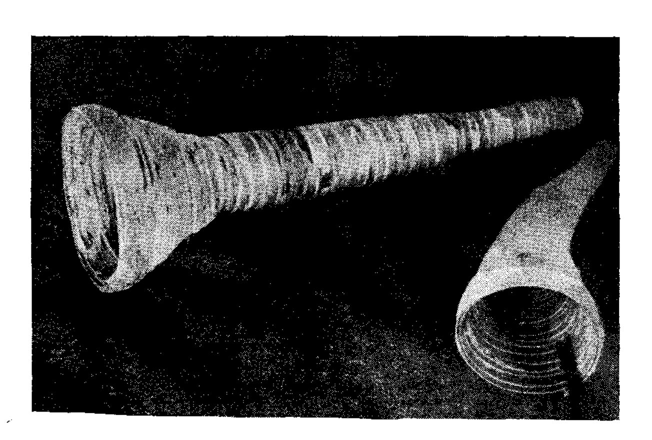


Abb. 7

Abb. 6. Ruokspilli, Schalmei mit aus der Rohrwandung herausgeschnittener aufschlagender Zunge.

Abb. 7. Zwei Rindentrompeten, aus einem Streifen Birkenrinde gewickelt. Das Instrument rechts noch mit Halteklammern, die nach dem Trocknen entfernt werden.

Die Stellung der Musik im Volksleben

Im allgemeinen habe ich die Beobachtung gemacht, daß die Musik keinen großen Raum in der Lebensführung der Karelier einnimmt. Es wird weniger gesungen als bei uns. Ich hörte nur selten einmal aus einem Hause Gesang oder Spiel, niemals auch Singen bei der Arbeit auf dem Feld oder im Haus. Auch die Kinder sah ich allenthalben wohl spielen, hörte aber keinen Gesang. Doch darf man daraus nicht schließen, daß die Musik eine untergeordnete Rolle spielt. Sie ist nur nicht so, wie in Mittel-, West- und Südeuropa eingegliedert in den Alltag. Vielleicht ist auch das ein Ergebnis der Modernisierung Finnlands. Der reiche Schatz an Volksliedern läßt darauf schließen, daß noch vor kurzem viel mehr als heute gesungen worden ist. Die junge Generation aber, die sich mit erstaunlicher Schnelligkeit und viel gründlicher als in West- und Mitteleuropa modernisiert, pflegt die alten Lieder so wenig wie alle übrigen Dinge der Volkskultur. Nur bei den Alten sind die alten Lieder noch lebendig. Allerdings singen sie sie seltener, weil sie den Spott der Jungen nicht herausfordern wollen. Die Zivilisation, die hier eher amerikanisch als europäisch auftritt, hat natürlich nichts neues an die Stelle der alten Lieder gesetzt, so daß die geringe Sangesfreudigkeit vielleicht daraus erklärbar ist[1].

Ein anderer Grund mag sein, daß die Musik einst eine besonders wichtige Stellung hatte, weil sie auf Grund der ursprünglichen Weltanschauung mit besonderen, magischen Kräften ausgestattet erschien, so daß sie in der neuen, christlichen Weltanschauung nicht ohne weiteres einen gleichen Platz beanspruchen konnte. Man wollte wohl die „heidnische" Wirkung der alten Musik nicht in die von christlichen Vorstellungen gelenkte Welt übernehmen. Vielleicht besteht auch noch eine heimliche Scheu, die magische Gewalt der Musik durch ihre Eingliederung in den Alltag zu entweihen. Dabei sind dann auch die an sich nicht „heidnisch"-magisch bestimmten Melodien der Volkslieder in gleichem Sinne wie die auch heute noch abseits der christlichen Weltanschauung stehenden oder nur lose in sie eingefügten Volksmusiktypen des Runengesanges und der Klagelieder in eine Sonderstellung gedrängt worden: sie sind vorhanden, aber man singt sie nicht oft und nicht im Alltag, nicht „öffentlich". Bei fortschreitender Modernisierung mußten daher gerade die Lieder als Überbleibsel aus einer „unmodernen" Vergangenheit und wegen dieser lockeren Einfügung in den Lebenskreis des Alltags zuerst dem Vergessenwerden ausgesetzt sein.

Abgesehen von dem geringeren Gebrauch im Alltag ist im Volksliedgesang kein Unterschied gegenüber dem übrigen Europa. Man singt Volkslieder zur Unterhaltung, zur Entspannung und Erbauung. Sie werden von jedermann gesungen, ihre Pflege ist nicht an bestimmte Personen oder ein bestimmtes Geschlecht, an besondere Lebensstufen oder soziale Klassen gebunden.

---

[1] Andererseits findet sich in allen Teilen Finnlands eine starke Volksmusikpflege auf Grund einer staatlicherseits geförderten und durch Schule und Verein betriebenen Erneuerung der nationalen Kulturgüter. Doch haftet solchen Wiederbelebungsversuchen oft der Eindruck des Künstlichen und Gewollten an. Die so erzielte Blüte des Volksliedes kann über das tatsächliche jähe Dahinsterben der überlieferungsgebundenen bodenständigen Volksmusik nicht hinwegtäuschen.

Anders die Runen und Klagegesänge. Sie haben eine Sonderstellung, die sie wesentlich von den übrigen europäischen Volksmusiktypen unterscheidet. Die Klagelieder sind schon äußerlich als Gebrauchsmusik gekennzeichnet. Sie werden ohne Anlaß nicht gesungen, sie haben nicht zu „unterhalten", sie sind ausgeprägte Kultmusik. Auffallend ist dabei, wie fest dieser Brauch in dem Volksleben verankert ist und wie er es verstanden hat, sich auch heute und innerhalb eines christlich bestimmten täglichen Lebens zu erhalten, obwohl ihm die Herkunft aus einer einstigen heidnischen Kultgestaltung und Weltanschauung deutlich anzumerken ist. Das ist bei dem doch keineswegs kultisch bestimmten Runengesang bei weitem nicht in solchem Maße der Fall. Ich erkläre das damit, daß der Klagesang nicht wie der Runengesang an feste Inhalte gebunden war. Auch die Form der Klagegesänge ist ja nicht so bestimmt wie die der Runen, weil sie freies Metrum haben. So konnte sich diese freiere Volksdichtungsform eher mit dem neuen Geist und mit neuen Inhalten füllen. Die Zeremonie blieb, und an die Stelle einstmals vielleicht vorhandener magischer Beschwörungen der Totengeister und Hausgeister trat die mit christlichen Vorstellungen mehr oder weniger durchsetzte Klage um den Toten bzw. die Klage der Braut über die nun abgeschlossene Jugend usw.: die *Itkijä* wurde aus einer Zauberpriesterin zur Dichterin, zum Sprachrohr für die Gefühle ihrer Auftraggeber. Diese Umdeutung ihrer Aufgabe und damit der Lebensverbundenheit ihrer Gesänge kann sich über lange Zeiträume erstreckt haben, ja sie kann schon vor der Berührung mit dem Christentum begonnen haben. Abgeschlossen ist sie noch nicht. Auch heute noch ist die Klagesängerin eine Frau besonderer Art und ihr Gesang hat noch immer die alte magische Gewalt über die Zuhörer. Am äußeren Ablauf der Zeremonie hat sich wahrscheinlich nicht viel geändert, die Gesänge haben äußerlich ihre alte Bedeutung behalten, heute noch ist die *Itkijä* nebenbei Zauberin, kundig der Krankenheilung mit den Mitteln der (weißen) Magie.

Auch der Runengesang hat noch etwas von seiner einstigen magischen Gewalt. Zunächst trifft das für den Sänger zu. Beide Runensänger, die ich hörte, waren zugleich Zauberer. Der eine, ein Mann aus dem Grenzbezirk bei Salmi, den ich aber nicht aufnahm, weil er Melodie wie Text nur noch verstümmelt beherrschte, sang sogar einen Zaubergesang (im gleichen Stil, wie seinen Kalewala-Gesang, aber leider mangels musikalischen Gehörs genau so wenig musikalisch brauchbar), um uns zu verhexen, da er beleidigt war, weil wir ihn nicht aufnahmen. Von dem andern nahmen wir eine Reihe von Zaubersprüchen mit dem Mikrophon auf. Wie der Klagegesang ist auch der Runengesang an die Ausübung durch bestimmte Personen gebunden, die die Kunst dieses Singens von ihrem Lehrmeister übernehmen und sie an ihre Kinder bzw. Schüler weitergeben. Im Gegensatz zu den Klagegesängen ist aber der Vortrag der Runen nicht an bestimmte Gelegenheiten gebunden. Dennoch sind sie nicht in dem Sinne Mittel der Unterhaltung wie etwa die Volkslieder. Man singt sie eher zur Erbauung. Es ist ein Akt, dem eine gewisse religiöse Weihe anhaftet: eine gehobene Art der Volkskunst, außerhalb des Alltags, dadurch von den Volks- und Tanzliedern streng geschieden. Es setzt von dem Sänger ein ungewöhnliches Maß an innerer Sammlung voraus und fordert auch vom Hörer eine außerordentliche Vertiefung in den Geist des Kalewala und an-

gespannte Aufmerksamkeit. Obwohl diese Gesänge keinerlei magische Bedeutung mehr haben und vielleicht nie gehabt haben, ist hier weit stärker als in den Klagegesängen etwas von der magischen Gewalt der Töne und der heiligen Worte spürbar, von der im Kalewala so oft die Rede ist.

Herkunft und Überlieferung der Gesänge

Über das Alter und die Herkunft dieser Gesänge sind wir vorläufig nur auf Mutmaßungen angewiesen. Die Volkslieder selbst sind dabei weniger bemerkenswert, da sie sich in ihrem Typ von den bekannten Typen im übrigen Europa kaum unterscheiden. Wichtig sind vor allem der Klagegesang und die Kalewala-Überlieferung, weil sie eine Sonderstellung in der Form wie im Wesen einnehmen. Aufzeichnungen dieser Gesänge liegen erst aus jüngster Zeit vor. Nach vereinzelten Wiedergaben von Runenmelodien in Almanachen aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts ist die Sammlung von Lönnroth (1835) die erste, die den Versuch macht, alle Runen zu sammeln[1]. Lönnroth ging dabei von der Annahme aus, daß alle diese Gesänge ursprünglich zu einem einzigen großen Volksepos gehörten; seine Sammlung ist ein Versuch, diese Volksdichtung aus den tausenden von Varianten, die durch die Improvisationen der Sänger entstanden sind, wiederherzustellen. Er sah in diesen Gesängen Reste einer alten Überlieferung der vorchristlichen Religion der Finnen und ihrer heidnischen Göttergestalten. Die spätere Forschung hat diese Auffassung nicht geteilt. Man sah vielmehr in den Runen Einzelgesänge, die nur durch den gleichen Formtyp verbunden waren. In ihrem Inhalt sah man nicht Mythen, sondern Darstellungen geschichtlicher Begebenheiten, in ihren magischen Motiven Umdeutungen christlicher Gedankengänge. Dieser Anschauung huldigen noch einige der lebenden finnischen Wissenschafter. Man konnte ihr anläßlich der Hundertjahrfeier der Lönnrothschen Sammlung auch in deutschen Aufsätzen begegnen. Sie steht aber in Widerspruch zu den inzwischen gesammelten Erfahrungen der vergleichenden Volksliedforschung und auch der vergleichenden Mythologie und Märchenkunde.

Gewiß liegen von den Kalewala-Epen nur Fassungen aus jüngerer Zeit vor. Gewiß ist jede dieser Fassungen eine Augenblicksschöpfung. Dennoch ist daraus nicht zu schließen, daß diese Epen als solche einer jüngeren Zeit entstammen. Ebensowenig ist die Annahme berechtigt, daß die Gesänge Einzelepen sind, weil jeder der Sänger nur eine bestimmte Zahl von Runen beherrscht. Die Übereinstimmung der Einzelzüge, der dichterischen Motive, der Form bei allen Sängern spricht vielmehr für die Vermutung Lönnroths, es handele sich um die Reste einer einstmals ein Ganzes bildenden Dichtung, einer Sammlung von Mythen, einer Darstellung der religiösen Weltanschauung und Kosmologie in Form von Gesängen. Es gibt in der Kulturwelt aller Zeiten genügend gleichartige Erscheinungen, die diese Annahme stützen. Daß diese Mythen nicht schon längst aufgezeichnet wurden wie in Indien, Island, Germanien oder Hellas, liegt wohl daran, daß die Finnen

---

[1] Kalewala, *taikka Wanhoja Karjalan Runoja. Suomen Kansan muinosista ajoista.* Helsinki 1835. (Viele Neudrucke; Übersetzungen in fast allen europäischen Sprachen).

keine eigene Schrift besaßen — es gab nur Hausmarken und, auf Kalendern, Symbolzeichen, jedoch keine Verständigungsschrift im Sinne der Bilderschriften, der Runen oder des Alphabets. So wurde diese Dichtung erst zu einer Zeit aufgezeichnet, wo der Zusammenhang des Ganzen schon verloren gegangen war und nur mehr einzelne Runen im Munde der Sänger lebten, wo auch der einstige Sinn dieser Gesänge in Vergessenheit geraten war und die mythischen Vorstellungen von christlichen und geschichtlichen überwuchert waren.

Die Herkunft dieser Überlieferungen aus vorchristlicher Zeit ist damit wohl sichergestellt. Über den Inhalt läßt sich aus dem Vergleich mit ähnlichen Dichtungen wie der Edda und den vedischen Büchern schließen, daß es sich um die Überlieferung einer ganzen religiösen Weltanschauung sowie um Mythen über Ursprung und Wanderungen des Volkes handelt, das als Schöpfer dieser Weltanschauung und Dichtung angesehen werden kann, nicht dagegen um die Darstellung geschichtlicher Ereignisse aus jüngerer Zeit. So wenig die Asen der germanischen Mythologie aber Göttergestalten sind, so wenig sind es die Helden Kalewalas. Sie sind, wie aus vielen übereinstimmenden Zügen ersichtlich, ebenfalls Ahnen und Stammväter, Verkörperung der ältesten Geschlechter dieses Volkes. Damit wird das Alter des Kernes dieser Überlieferungen in vorgeschichtliche Zeit hinaufgerückt.

Über das Alter der äußeren Erscheinungsform der Kalewala-Gesänge kann man gleichfalls nur durch Vergleich mit ähnlichen Dichtungen Schlüsse ziehen. Ein Vergleich von Versbau und Anlage läßt sie älter als die Homerischen Epen und die meisten Dichterwerke des germanischen Kulturkreises erscheinen. Dem steht die Tatsache der improvisatorischen Form der jeweiligen Darbietung nur scheinbar entgegen. Der Vergleich der Fassungen eines Gesanges im Munde desselben Sängers und der Vergleich der Fassungen verschiedener Sänger des gleichen Gesanges auch aus verschiedenen Zeiten — die ältesten Aufzeichnungen auch von Melodien liegen immerhin mehr als hundert Jahre zurück — beweisen, daß zwar in den Einzelheiten der textlichen und musikalischen Gestaltung weitgehende Freiheit herrscht, daß aber in den Grundzügen Inhalt und Form bei allen Sängern und innerhalb des ganzen Zeitraumes übereinstimmen.

Wenn nun diese Übereinstimmung festgestellt werden kann über einen Zeitraum von hundert Jahren, wenn also die Überlieferung trotz der Freiheit der Gestaltung im Einzelnen so lange Zeit treu bewahrt worden ist, so ist nicht einzusehen, warum dieselbe Überlieferungstreue nicht auch für die früheren Jahrhunderte angenommen werden kann, zumal da gerade dieses letzte, unserer Beobachtung zugängliche Jahrhundert der Überlieferung größte Schwierigkeiten in der fortschreitenden Zivilisierung und Amerikanisierung des Volkslebens in Finnland entgegengesetzt hat. Wie viel mehr muß man auf eine treue Überlieferung rechnen dürfen in früheren Zeiten, wo diese Volkskunst noch in voller Blüte stand, wo sie noch ihren festen Platz im Volkstum hatte und nicht, wie heute, als Fremdkörper inmitten einer von anderen Vorstellungen und einem anderen Lebensstil beherrschten Zeit und Umwelt ein Schattendasein führt — bereits in den letzten Tagen des Unterganges, völlig zerfallen und verstümmelt, letzter Nachklang einer schon längst entschwundenen Blütezeit einer großen Volkskunst!

Im übrigen läßt auch die Form, in der uns diese Überlieferungen heute noch entgegentreten, einige bedeutsame Rückschlüsse auf das Alter dieser Gesänge zu. Einmal ist es die Erscheinungsform selbst, die Tatsache dieser eigenartigen Gestaltungstechnik in der Form der halbfreien Improvisation, die auf ein beträchtliches Alter dieser Überlieferungen schließen läßt. In Europa ist diese Technik sonst unbekannt. Selbst die gewissen Freiheiten der Darstellung von Musik, die wir bis in den Beginn der Neuzeit für alle musikalische Nachschöpfung annehmen müssen, binden sich doch immer bedeutend enger als hier an eine feste Vorlage; es handelt sich da nur um aufführungspraktische Freiheiten, in der Besetzung und Auszierung der vorgeschrieben Stimmen. Hier aber gibt es gar keine Vorlage, Text und Melodie entstehen jeweils neu, und von der Form ist nur die Gestalt im Umriß gegeben. Es gibt in Europa zu geschichtlicher Zeit nichts Gleichartiges.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, daß die gleiche Freiheit der formalen und inhaltlichen Gestaltung wohl im indischen und persisch-arabischen Kulturkreis, nicht aber bei den mongoloiden Hochkulturen anzutreffen ist. In China wie in den anderen südostasiatischen Kulturen gibt es gewisse Freiheiten in der formalen Ausgestaltung, doch steht z. B. der Text der Lieder immer wortgetreu fest und auch von der Melodie ist immer das Gerippe unantastbar festgelegt, wie es auch genau so als Gerippe, ohne die Koloraturen des Instruments oder der Stimme, in Noten aufgezeichnet wird. Diese Improvisationstechnik entspricht also eher der im Mittelalter üblichen abendländischen, nicht aber dem Raga-System und der Kalewala-Technik.

Auf Grund dieser improvaistionstechnischen Parallelen läßt sich aussagen, daß diese Gestaltungstechnik und damit wohl sicher auch die Gesänge in ihrem Kern älter sein müssen als die gesamte abendländische Musik. Sie müssen, da sie in Europa fremd sind, entstanden sein, bevor die Finnen in Europa heimisch wurden. Damit ist schon die Frage der Herkunft gestreift.

Auch in bezug auf die musikalische Form darf man ein sehr hohes Alter dieser Überlieferung annehmen. Der Aufbau des Gesanges aus einer unbestimmten Zahl von Strophen und der Aufbau dieser Strophen aus einer Vereinigung zweier, eng verbundener und sehr kurzer Motive, die in immer neuen Abwandlungen endlos wiederkehren, ist sehr primitiv und daher sehr alt. Dem entspricht die Leiter dieser Gesänge, die in ihrer Enge (Quintraum) und Fünfstufigkeit den Tonsystemen der Naturvölker mittlerer Kulturhöhe gleichsteht. Jedoch können diese Gesänge so wenig wie das Kalewala-Epos als Ganzes innerhalb eines Naturvolkes entstanden sein. Es handelt sich um ausgesprochene Kunst, die mit der Kultur eines Naturvolkes nicht vereinbar ist.

Die Frage nach der Herkunft dieser Überlieferung läßt sich erst dann einwandfrei lösen, wenn feststeht, ob es bei den anderen Völkern des finno-ugrischen Sprachstammes ähnliche Gesänge gibt oder gegeben hat. Das kann für die Ungarn, die wegen ihrer frühen Trennung von den Finnen dafür besonders wichtig sind, schon jetzt verneint werden. Ein ungarisches Gegenstück zum Kalewala ist bisher nicht bekannt geworden. Aber auch bei den finno-ugrischen Stämmen des Ob, den Wogulen und Ostjaken, sind bisher keine Spuren einer Kalewala-Überlieferung gefunden worden. Sollte sich, wie zu vermuten ist, herausstellen, daß es solche Spuren auch bei den übrigen Stämmen des Sprachkreises und vor allem bei den nicht be-

nachbarten nicht gibt, dann ist wenig wahrscheinlich, daß die Kalewala-Überlieferung ursprünglich finnischer Herkunft ist. Sie kann dann aber auch nicht aus Asien mitgebracht sein, denn dann müßten die übrigen Stämme, die ursprünglich mit den Finnen benachbart und nahe verwandt, vielleicht sogar vereint waren und doch innerhalb des gleichen Zeitraumes mit den heutigen Finnen nach Europa kamen, diese Überlieferung doch auch gekannt haben.

Entweder also ist das Kalewala-Epos asiatischen Ursprungs. Dann müßte es, nachdem die Finnen bereits in ihrem heutigen Siedlungsraum saßen, und nach der Trennung von den Ungarn auf unbestimmtem Wege und durch unbekannte Vermittler zu ihnen gekommen sein. Oder aber es ist europäischen, d. h. nordischen Ursprungs. Und diese Annahme hat zweifellos die größere Wahrscheinlichkeit. Einmal liegen die Wohnsitze der Finnen, seit sie in das Licht der Geschichte rücken, immer inmitten des Ausstrahlungsfeldes des nordischen Kulturraumes[1]. Für nordische Herkunft zeugen sodann die vielfachen Entsprechungen, die bereits erörtert wurden. Allerdings wurde auch gesagt, daß die Form der Dichtung älter ist als die der uns überlieferten Reste nordischer Dichtung. Es müßte sich also um eine frühnordische Schicht handeln, von der diese Überlieferung ausging. Dazu würden auch gewisse inhaltliche Züge passen, die mit der späteren nordischen, im besonderen germanischen Mythologie nicht recht übereinstimmen, dagegen manches Verwandte in der altindischen Mythologie haben. Demnach wäre die Kalewala-Überlieferung Bestandteil einer sehr frühen nordischen Kulturschicht, möglicherweise einer alt-indogermanischen, vielleicht aber auch noch vor-indogermanischen Kultur. Dafür sprechen manche Einzelheiten auch neben dem Epos selbst; das Zauberwesen, in das die Kalewala-Überlieferung eingebettet ist und in dem sie auch heute noch wurzelt, die ganze Erscheinungsform des religiösen Lebens (Hausgeist, Ahnenverehrung, Tieropfer, Naturgeister, Hausgräber, Steinsetzungen als „Irrgärten", Zauberer und Hexen in einer gewissen Hierarchie usw.) sowie auch das besonders altertümliche Instrumentarium. Manche andere Züge, die sich dem Bilde dieser Kultur nicht einfügen, werden spätere Zutaten oder Entwicklungsergebnisse sein. Immerhin liegen nach dieser Annahme Jahrtausende zwischen der Herkunft und der heutigen Erscheinungsform. Da lebendiges Kulturgut, das seinen festen Platz innerhalb der Kultur eines Volkes hat, stetiger Veränderung unterliegt, und nur totes Kulturgut, das als Fremdkörper in einer neuen Kultur weiterlebt, sich starr erhält, muß man recht erhebliche Wandlungen des ursprünglichen Kernes der Überlieferung nach Inhalt und Form annehmen, jedoch ohne daß damit das Wesentliche berührt oder verletzt würde. Solche Verletzung aber kann nach meinen, auf die Musik beschränkten Feststellungen nur dann eintreten, wenn eine Überlieferung von einem Fremdvolk aufgegriffen und weitergeführt wird. Dann treten regelmäßig einschneidende Umgestaltungen von Inhalt und Form ein, die schließlich zum Gestaltzerfall und zur Bildung eines ganz Neuen führen[1].

[1] Die jahrhundertelange Nachbarschaft mit Schweden und die Tatsache der gleichlangen kulturellen Bevormundung durch Schweden legt zunächst die Vermutung nahe, daß die Kalewala-Überlieferung schwedischen Ursprungs sein könnte. Es gibt aber keine schwedischen Parallelen zum Kalewala. Zudem ist der schwedische Einfluß in Karelien sehr gering, Karelien ist aber die eigentliche Heimat des Kalewala.

Was für die Kalewala-Überlieferung gilt, gilt auch für den Klagegesang. Da beide Stile sehr verschieden sind und sie sich nur hinsichtlich des hohen Alters und einiger Erscheinungsformen ihrer kulturellen Stellung ähneln, besteht aber die Möglichkeit, daß diese Überlieferung anderer Herkunft ist. Was das Alter des Klagegesangbrauches betrifft, so führt die noch lockererere Technik der improvisatorischen Gestaltung, das Fehlen eines festen musikalischen und dichterischen Modells im Sinne der Kalewala-Rune und die noch größere Einfachheit der Melodik, des Strophenbaus und des Tonsystems wohl in noch ferner liegende Zeiträume zurück. Hier trifft die Begründung, die für das Kalewala die Beziehung zu Naturvölkern ausschloß, nämlich daß es sich um ausgesprochene Kunstwerke nach Form und Inhalt handle, nicht mehr zu. Der Brauch der Klagegesänge wie auch diese selbst entsprechen durchaus und in jeder Hinsicht den Zaubergesängen und den magischen Kulten gewisser Naturvölker. Sie würden sich gut in das Bild der Kultur der ugrischen Stämme am Ob, der Mordwinen, Syrjänen, Wotjaken usw. einfügen und könnten daher altes finno-ugrisches Kulturgut sein, während die Kalewala-Tradition sich in dieser Umgebung etwas fremd ausnimmt.

Andererseits gibt es zu den Klagegesängen Entsprechungen auch bei Nicht-Finno-Ugriern. In Albanien und Montenegro, in Ungarn und Südslavien lebte noch vor kurzem der Brauch der Klageweiber und auch aus Rußland ist er mir allerdings nur aus dem baltischen Teil und dem nördlichen Großrußland bekannt. Der Klagegesang ist also eine in ganz Osteuropa weit verbreitete Erscheinung. Die Kalewala-Runen sind dagegen vorläufig nur aus Finnland bekannt.

Neue Bücher

Beiträge zur musikalischen Ortsgeschichte

Karl Schweickert,
Die Musikpflege am Hofe der Kurfürsten von Mainz im 17. und 18. Jahrhundert. Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz, Bd. 11. Mainz 1937.

Otto Danzer,
Johann Brandls Leben und Werke. Ein Beitrag zur Musikgeschichte von Karlsruhe. Brünn–Prag–Leipzig–Wien o. J. (1936).

Helene de Bary,
Museum. Geschichte der Museumsgesellschaft zu Frankfurt am Main. Frankfurt a. M. 1937.

---

[1] Die Heldenlieder der Ukraine und des Balkan haben wenig Verwandtschaft mit den Runengesängen. Sie sind Darstellungen von Ereignissen der jüngeren Vergangenheit (Taten von Freiheitshelden), von fahrenden Berufssängern geschaffen und vorgetragen, frei improvisiert. Gegeben ist nur das metrische Schema und die Melodie, die rein rezitatorisch, wirklicher Sprechgesang ist. Die Heldenlieder werden immer begleitet gesungen (im Balkan mit der Gusla, einem Streichinstrument, in der Ukraine mit der Bandura, einer Laute). Das Versmaß wird durch Silbenzählung bestimmt, während in Karelien die Akzente gezählt werden. Das Kalewala-Metrum entspricht also auch darin der nordischen Dichtweise. Alle Züge des Heldenliedes sind entschieden jünger als die des Kalewala.

Otto Riemer,
Musik und Musiker in Magdeburg. Ein geschichtlicher Überblick über Magdeburgs Beitrag zur deutschen Musik. Magdeburger Kultur- und Wirtschaftsleben, Nr. 14. Herausgegeben von der Stadt Magdeburg. O. J. (1937).

Th. W. Werner,
Von der Hofkapelle zum Opernhausorchester in Hannover 1636—1936. Festschrift aus Anlaß des 300jährigen Bestehens des Hannoverschen Orchesters. Hannover o. J. (1937).

Ostpreußische Musik.
Mitteilungsblatt der Ostpreußischen Musikgesellschaft, Heft 1. O. O. (Königsberg i. Pr.) 1937.

Karl Rieß,
Musikgeschichte der Stadt Eger im 16. Jahrhundert. Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Seminars der deutschen Universität Prag, Bd. 6. Brünn–Prag–Leipzig–Wien 1935.

Wachstum und Wesen deutscher Musik sind mitbedingt durch den Boden, in dem sie wurzelt. Die musikalische Orts- und Landschaftskunde kann daher nicht umfassend und erschöpfend genug sein, um aus den Gegebenheiten eines Schauplatzes ein klares Bild von der Eigenart seines Singens und Klingens sowie seiner schöpferischen Kräfte zu gewinnen. Soviel gründliche Arbeit auch die Forschung nach dieser Richtung hin bereits geleistet hat, sie läßt hinsichtlich der Musikgeschichte einzelner Haupt- und Nebenplätze noch manche Lücken offen. Darum ist jeder neue Beitrag, der —sei es auch nur in zeitlichem oder sachlichem Ausschnitt — über die musikalische Vergangenheit bestimmter Orte, ihre Einrichtungen und künstlerischen Pfleger quellenmäßig gesicherten Aufschluß gibt, der Wissenschaft von hohem Nutzen, ungeachtet der Fülle wertvoller Erkenntnisse, die für die deutsche Geistesgeschichte sowie für die Gesellschafts- und Volkskunde dabei abfallen.

Drei der vorliegenden Arbeiten betreffen den südwestdeutschen Raum. Daß unter den ehemaligen Residenzen dieses Gebiets nun auch das kurfürstliche Mainz eine sehr sorgfältige, reiches (großenteils in Würzburg befindliches) Archivmaterial verwertende Darstellung seiner höfischen Musikpflege aufzuweisen hat, gereicht ihrem Verfasser zum Verdienst. Zwar hatte, wie sich hier bestätigt, Kurmainz keine führende Stellung im Musikleben der Rhein-Maingegend inne. Weder aus dem 17. Jahrhundert liegen Nachrichten bedeutenderen Inhalts vor, noch konnte später die dortige Hofmusik, selbst als sie unter dem Kurfürsten Friedrich Karl Joseph v. Erthal (1774 bis 1802) zu schöner Blüte gelangte, sich etwa mit Mannheim oder Darmstadt messen. Und die Namen Righini und Sterkel, die einzigen von stärkerem Klang, reichen nicht hin, um dem Genius loci nach der schöpferischen Seite hin über den Ortsbereich hinaus höheres Ansehen zu verschaffen, geschweige denn ihm irgendwelchen Einfluß auf die Stilentwicklung zuzugestehen. Gleichwohl beansprucht die Wirksamkeit der Kurmainzer Hofmusik, die dem Kunstsinn einiger Regenten und der organisatorischen Tüchtigkeit ihrer Intendanten (vor allem Dalberg) einen erfreulichen Leistungssstand verdankte, volle Beachtung. Wenn auch in manchen Zügen das von anderen süddeutschen Fürstenhöfen her bekannte Musikkulturbild sich hier wiederholt, so erfährt man doch aus dem reichhaltigen Tatsachenbericht bemerkenswerte Einzelheiten: über Gunst und Ungunst der Zeitverhältnisse (der Musikalienraub während des Schwedenkriegs bleibt unvergessen!), von klugen Maßnahmen zum künstlerischen und wirtschaftlichen Ausbau der Hofkapelle, der überraschenderweise kaum ein Italiener angehörte. Und nicht zuletzt erhielt das kurmainzische Hofleben durch die Verkörperung weltlicher und geistlicher Macht in einer Person sein eigenes Gepräge, das auch in der Musikpflege sich geltend machte und jedenfalls im 17. Jahrhundert der Musica sacra ihr Vorrecht wahrte. Ein Gesamturteil wird daher erst möglich sein, wenn auch die Mainzer Dommusik ihren Geschichtsschreiber gefunden hat. Besonders hervorgehoben sei an Schweickerts Arbeit noch die reiche Ausbeute an Personalnotizen; sie werden dem, der um die künstlerischen Beziehungen zwischen Mainz und anderen Höfen (besonders Würzburg) weiß, manch neue Spur weisen. Ein kleines Versehen sei berichtigt (S. 68): der Bassist Jonas Krug war während der Kriegsjahre nicht in Würzburg, sondern in Stuttgart am herzoglichen Theater angestellt.

Danzers als Münchener Dissertation entstandene Schrift über Johann Brandl rechtfertigt durch ihren Untertitel eine Besprechung an dieser Stelle. Das Wirken dieses aus Altbayern stammenden Kleinmeisters in der Gefolgschaft Haydn-Mozarts ist mehr als zwei Jahrzehnte hindurch mit dem 1808 gegründeten Hoftheater in Karlsruhe verknüpft, und so entrollt sich — in zeitlichem Anschluß an die Forschungen Schiedermairs — ein Stück Jugendgeschichte dieser Bühne, allerdings nur unter dem durch das Thema gegebenen Gesichtswinkel. Hätte der Verf. die Absicht gehabt, sie ausführlich zu schreiben, so wäre jedenfalls noch weit umfangreicheres Quellenmaterial zu verwerten gewesen, namentlich in bezug auf das Gesangspersonal. Aber auch in der engeren Begrenzung ist die dargebotene Schilderung willkommen, denn sie gewährt einen lehrreichen Einblick in die offenbar unter keinem günstigen Stern stehende Frühzeit der Karlsruher Oper. Weder Brandl, dessen dortige Dirigentenlaufbahn eine Kette von Enttäuschungen war, erwies sich als der geeignete Mann an der Spitze noch sein aus Stuttgart berufener Nachfolger Franz Danzi, und das Orchester, zwar an Mitgliederzahl stattlich anwachsend, aber in seinen Leistungen durchaus mangelhaft, blieb lange Zeit hindurch das Sorgenkind der Intendanz. Dem obendrein durch Mißgunst und Intrige unerfreulichen Zustande konnte erst eine Umgestaltung (1825) und die Berufung Jos. Strauß', eines auch von Wagner geschätzten Kapellmeisters, abhelfen. Bis zur Glanzzeit der Karlsruher Kapelle unter Dessoff und Mottl hatte es freilich noch gute Weile.

Mit der Geschichte der Museumsgesellschaft hat das bereits ansehnlich bereicherte musikgeschichtliche Schrifttum der Stadt Frankfurt a. M. einen wichtigen Zuwachs erhalten. Seit vielen Jahrzehnten Mittelpunkt der öffentlichen Musikpflege und mehr als dies: ein Kunstunternehmen von Weltrang, machte das Museum eine merkwürdige Entwicklung durch, ehe es zum reinen Konzertinstitut wurde. Wie weit hatte es sich damit von seinem ursprünglichen Zweck praktisch entfernt: „durch wechselseitigen Ideenvertrieb ärmlicher Einseitigkeit entgegenzuarbeiten und durch Verbindung der ästhetischen Kultur mit der moralischen die höchste Kultur der Menschheit nach Kräften zu befördern.“ Als klassenweise Vereinigung zur Pflege der Literatur, der bildenden Künste und der Tonkunst war sie ins Leben getreten unter grundsätzlicher Ablehnung aller Geselligkeit. Das erste halbe Jahrhundert ihres zeitweilig durch Krisen bedrohten Bestehens sah ein Pflegegebiet nach dem andern abbröckeln, während die Musik aus ihrer anfangs untergeordneten Stellung allmählich in den Vordergrund rückte, um schließlich als einziges Fachgebiet sich zu behaupten. Das Museum war damit aus einem Schauplatz geistigen Austauschs zum gesellschaftlichen Sammelpunkt geworden. Daß solche Wandlung in der allgemeinen Kulturlage Frankfurts begründet war, dafür gibt die ausgezeichnete Schilderung der Museumsschicksale allenthalben überzeugenden Beweis. Ihr besonderer Vorzug beruht in der ständigen und lebendigen Fühlungnahme mit den geistigen, politischen und gesellschaftlichen Zuständen, und der Verfasserin kann nach dieser Richtung hin kein besseres Lob ausgesprochen werden, als daß sie ihre Aufgabe, „das Schicksal des Instituts aus dem kulturellen Geschehen seiner Zeit und seiner Umgebung herauszulösen und vor dem Hintergrund seiner Gesamtentwicklung seine Eigenart darzutun“, mit bestem Erfolg gelöst hat. Nicht minder fesselt aber das Kernstück ihrer Schrift, die eingehende Darstellung des musikalischen Lebens im Museum. Über dessen Ausgestaltung und deren künstlerische und erzieherische Grundsätze (auch musikwissenschaftliche Vorträge gehörten, wenngleich als minder wichtig genommene Aufgabe bis 1870 ins Programm), über Dirigenten, Solisten und denkwürdige Aufführungen berichtet sie ebensoviel Wissenwertes wie von der Gesamtheit des Musizierstoffs, der u. a. über die Einbürgerung der deutschen Großmeister, von der durch Spohr geförderten Beethoven-Pflege angefangen, interessanten Aufschluß gibt und das unterschiedliche Verhalten des Museums gegenüber den musikalischen Zeitströmungen kennzeichnet. Die Beigabe eines Verzeichnisses sämtlicher von der Gründung bis 1886 aufgeführten Werke leistet dabei gute statistische Dienste.

Auch auf norddeutschem Boden hat die musikgeschichtliche Ortskenntnis in den letzten Jahren manch dankenswerte Erweiterung erfahren. Daß dabei auch Städte, deren musikalische Vergangenheit über die örtliche Bedeutsamheit nicht hinausgeht, zum Zuge kamen (wie Solingen, Dortmund, Stettin), kann im Hinblick auf das Gesamtziel nur nützlich sein. In ihre Reihe ist jüngsthin Magdeburg mit einem sehr beachtlichen Beitrag getreten. Der Name dieser Stadt ist jedem Kundigen — vor allem vom 16. Jahrhundert her und als Heimat Telemanns — ge-

läufig, ohne daß mit ihm die Vorstellung einer fortlaufenden bodenständigen Musikpflege oder gar einer maßgebenden Einflußnahme auf das Musikgeschehen in weiterem Umkreise zu irgendeiner Zeit sich verbände. Das hübsch bebilderte Buch von Riemer bietet zwar keine überraschenden Entdeckungen, läßt aber in einem von den frühesten Spuren (13. Jahrhundert) bis zur letzten Jahrhundertwende reichenden Überblick ein Bild entstehen, das vermöge stattlichen Belegmaterials von einer fest eingewurzelten, mitunter sogar recht bedeutenden Pflege der Tonkunst Zeugnis gibt und den Eindruck hinterläßt, daß Magdeburg als Musikstadt jederzeit in Ehren sich behaupten konnte. Riemer stellt zwei Blüteperioden fest: „die Zeit der protestantischen Kantoren" und „das Jahrhundert der Rolle". Mit den Namen Agricola, Dressler und Schröter (S. 27 oben sind die beiden letzten einmal versehentlich verwechselt) ist allerdings eine machtvolle kirchen- und schulmusikalische Tradition bezeichnet, die als über die Stadtgrenzen hinaus wirksame „Magdeburger Schule" noch bis ins Jahrhundert des großen Krieges anhielt, und der Verf. hat allen Grund, die prächtige Bauerngestalt Agricolas in ihrer hervorragenden erzieherischen Bedeutung und deutschen Haltung besonders zu unterstreichen. Er weiß in der Kantorenreihe später noch eine außergewöhnliche Größe namhaft zu machen. Ob aber dieser Heinrich Grimm, „wenn nicht alles täuscht, in einigen Jahren als der bedeutendste Respräsentant des Überganges vom altklassischen venezianischen Stil zur modernen Musik zu gelten haben" wird, bleibt immerhin abzuwarten. Über den zweiten, im 18. Jahrhundert liegenden Höhepunkt hinweg verfolgen wir Magdeburgs Musikschicksale insoweit auf vertrauten Spuren, als Joh. Heinrich Rolle in schöpferischer Hinsicht bereits festumrissen erscheint. Neu sind uns aber seine großen Verdienste um Begründung und Ausbau eines namentlich gegen die Jahrhundertwende zu kräftig aufblühenden öffentlichen Musiklebens, dem schließlich auch eifriges Theaterspiel noch eine besondere Note gab, neu auch die ersprießliche Wirksamkeit seines Vaters Christian Friedrich Rolle, Generalkantors an der Johanniskirche. Aus der beigegebenen Sonate für Violine und Klavier, der bisher einzigen von ihm erhaltenen Komposition, lernt man ihn als einen handwerklich tüchtigen Tonsetzer kennen. Ferner standen dem jüngeren Rolle in Müller, Zachariae, Herbing, Sievers und Grosse Helfer zur Seite, die als Organisten und Komponisten um das musikalische Ansehen der Stadt erfolgreich bemüht waren. Selbstverständlich durfte als glänzendste Zierde der Name Telemann nicht fehlen, wiewohl ihn nur Herkunft und Jugendzeit mit der Magdeburger Musikgeschichte verbinden. Riemer widmet ihm eine gut beobachtete Charakteristik, nur dürfte hinter die Behauptung seines „vorwiegend nordisch bestimmten Typs" wohl eine Fragezeichen zu setzen sein. Was helfen uns überhaupt derlei Diagnosen, solange das Problem Musik und Rasse — trotz Eichenauer — noch in den allerersten Anfängen steckt. Aus der Überschrift des letzten Abschnitts: „Gäste, Chöre, Feste" läßt sich schon entnehmen, unter welchen Zeichen das 19. Jahrhundert die städtische Musikkultur sich gestalten sah. Am bemerkenswertesten jedenfalls in der Chorpflege, in deren Geschichte die Gründung des ersten Lehrergesangvereins vornan steht. Daß dem Verf. dieses warmblütig und gewandt geschriebenen Büchleins die Absicht, „ der Wissenschaft und der Volkstümlichkeit in gleicher Weise gerecht zu werden", aufs beste gelungen ist, sei ihm mit besonderer Anerkennung angerechnet. So mag man denn unbedenklich auf das rein wissenschaftliche Zubehör verzichten, wenn wie hier über die umfassende und gründliche Beherrschung des Stoffs volle Gewißheit besteht.

Auch ohne Jubiläumsanlaß hätte es sich verlohnt, den Werdegang der Hofkapelle zum Opernhausorchester in Hannover zu beschreiben, denn in jedem der drei Jahrhunderte ihres Bestehens erlebte sie bekanntlich Glanzzeiten ihrer Wirksamkeit, deren Urheber (von Steffani bis Bülow) der Welfenresidenz einen Ehrenplatz in der norddeutschen höfischen Musikkultur sicherten, wenn auch vielleicht die Nachwelt sie, was ihre örtliche Geltung angeht, zum Teil etwas überlebensgroß im Gedächtnis zu halten pflegt. Nicht nur diese Zeiten rückt Werners Festschrift in die rechte Beleuchtung, sondern auch erstmals erhellend das, was zwischen ihnen liegt, allerdings nur in einem gedrängten Überblick, der durch den kurzfristigen Auftrag ihrer Abfassung geboten war. Gleichwohl zeigt sie ein gerundetes Bild der an Wechselfällen reichen künstlerischen Entwicklung dieser Körperschaft, und man merkt sich, bezüglich der Barockzeit zu Vergleichen mit Wolfenbüttel und Celle geneigt, auf dem Gang durch die Ereignisse manches Neue, sei es über die Verwendung und Besetzung der Kapelle oder über ihre Leiter und verdiente Mitglieder. Für Schützens hannoversches Dienstverhältnis konnte der Verfasser einen

Aktenbeleg beibringen, der immerhin zur weiteren, wenn auch nicht restlosen Klärung dieser Frage beiträgt. Was Marschner betrifft, so erscheint diese „tragische Gestalt zwischen Weber und Wagner" auf dem dortigen Schauplatz nicht nur von der gewohnten Gloriole umgeben, sondern auch in der Nüchternheit eines von viel Berufsärger verbitterten Daseins. Ihrem Zweck entsprechend ist die Schrift äußerlich sehr schön ausgestattet.

Grenz- und Auslanddeutschtum verpflichten auch die Musikforschung zu tatkräftigem Einsatz ihrer Arbeit. Die ersten Spatenstiche sind getan und dank der planmäßigen Organisation durch das Staatliche Institut für deutsche Musikforschung dürfte für die reichsdeutschen Grenzgebiete eine baldige Bereicherung der musikalischen Orts- und Landschaftskunde zu erwarten sein. Daß Ostpreußen bereits rührig am Werk ist, kommt in der neuen Zeitschrift „Ostpreußische Musik", deren erstes Heft vorliegt, zu erfreulichem Ausdruck. Hans Engel, der sie als Schriftleiter betreut, hat den Boden seines Arbeitsgebiets nicht unvorbereitet vorgefunden, nachdem schon sein Vorgänger auf dem Königsberger Lehrstuhl, Joseph Müller-Blattau, persönlich und durch sein Seminar sich um die musikgeschichtliche Erschließung Ostpreußens erfolgreich bemühte. Und Engel selbst, dessen zielsicheres Vorgehen schon in Pommern schöne Früchte trug, leistet Gewähr dafür, daß das jetzige Unternehmen bei ihm in besten Händen liegt. Die Zeitschrift dient ebenso dem musikalischen Heute wie der Geschichtsforschung, denn nur in der lebendigen Verbindung von Gegenwart und Vergangenheit erfüllt sie ihren Zweck. Auf den vielseitigen Inhalt des ersten Heftes einzugehen, soweit er zeitnahe Fragen betrifft, ist hier nicht der Ort. Dagegen seien die beiden vom Herausgeber selbst beigesteuerten historischen Studien mit Auszeichnung genannt. Die eine behandelt als stilkritische Untersuchung die Kugelmannsche Königsberger Sammlung „Etliche Teutsche Liedlein geistlich und weltlich" von 1558, verschiedenwertige Gebrauchsmusik am Hofe Herzog Albrechts und macht uns in einem Beiheft mit etlichen Proben aus diesem „Spätling des deutschen Gesellschaftsliedes" bekannt. Die andere ist dem Königsberger Romantiker-Epigonen Adolf Jensen gewidmet, dessen Bild sich in seinen (mitunter doch etwas überbetonten) Schwächen, aber auch in den gerechterweise zugegebenen Vorzügen scharf gesehen herausstellt.

Zum Schluß noch ein auslandsdeutscher Beitrag aus dem Egerland. Seine Herkunft aus der Prager Schule Gustav Beckings, selbst eines Kenners, der „Die Lage der sudetendeutschen Musik" in einem Aufsatz (Sudetendeutschtum im Kampf. Karlsbad o. J. [1936] S. 121) tief durchschaut hat, bürgt schon für wissenschaftliche Qualität. Aber nicht allein um derentwillen, sondern auch und vor allem aus sachlichen Gründen ist die „Musikgeschichte der Stadt Eger im 16. Jahrhundert" von K. Riess lebhaft zu begrüßen. Gehörte doch einst das Egerland mit Franken und Sachsen einem östlichen bis Prag reichenden gemeinsamen Kulturkreise an, in welchem seine musikalischen Beziehungen besonders nach Nürnberg und Leipzig hin sich regsam geltend machten. Und die tönenden Ereignisse auf diesem Schauplatz selbst sind, wie die Riess'sche Arbeit erweist, fürwahr bedeutend genug, um in aller Ausführlichkeit aufgezeichnet zu werden. Ohne bemerkenswerter Einzelheiten zu gedenken, die das Egerer Musikleben in Kirche und Schule und im Bereich der Stadtpfeifer betreffen, und nur mit flüchtigem Hinweis auf die bedeutsame Herausgebertätigkeit des Musikers und Dramatikers Clemens Stephani sowie auf den „Symbola"-Komponisten Johann Hagius (der auch der anonyme Urheber eines berüchtigten Spottliedes gegen den Erfurter Stadtrat war), sei an Hand des abschließenden Überblicks ein ganz kurzer Lagebericht gegeben. Danach führten die wechselvollen Schicksale mit dem Eindringen der Reformation nach der Jahrhundertmitte eine musikalische Glanzzeit für Eger herauf, nachdem zuvor die mit dem Humanismus und der lutherischen Bewegung angebrochene neue Morgenröte wohl das geistige, nicht aber das musikalische Leben der noch durchaus mittelalterlichen Stadt zu bestrahlen vermochte. Bis in die achtziger Jahre währte ihr Höhepunkt, und sie hätte ihn, begünstigt durch den Einbruch der deutschen Musikrenaissance, noch weiter halten können, wenn nicht durch den Abgang führender Persönlichkeiten und durch leidige Streitigkeiten das Musikleben ins Stocken geraten wäre, um schließlich völlig zu ermatten und „bis zum Durchdringen des Barock den lebendigen Zusammenhang mit den Zentren, die ihre musikalischen Vorbilder gewesen waren, mit Leipzig und Nürnberg zu verlieren". Um so mehr möchte man auch über Egers musikalisches Geschick nach dieser Zeit des Niederganges vom Verfasser einmal Näheres erfahren.

Oskar Kaul, Würzburg

Alfred Berner,
Studien zur arabischen Musik auf Grund der gegenwärtigen Theorie und Praxis in Ägypten. Schriftenreihe des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung, Heft 2. Leipzig 1937, Kistner & Siegel. 8°. 124 S.

Im Jahre 1800 begibt sich mit der von Napoleon I. eingesetzten Kommission von Gelehrten ein französischer Musiker nach Ägypten, um die Musik des Landes zu studieren. Dreieinhalb Jahre hindurch betreibt er seine Forschungen, die sich im wesentlichen auf die Hauptstadt Kairo stützen. Die Ergebnisse werden in der auf Staatskosten gedruckten „Description de l'Egypte" niedergelegt. In den Jahren 1931—1933 wiederholt ein junger Deutscher das Unternehmen am gleichen Ort. Welches ist, abgesehen von dem verschiedenen Gewicht der Hauptschrift eines reifen Mannes und einer Doktorarbeit, der über ein Jahrhundert hinweg erzielte Gewinn?

Es gehört zu den Besonderheiten der an Tonschriften armen außereuropäischen Hochkulturen und der „arabischen" Hochkultur im besonderen, daß ihre Geschichte die Musik meist nur mit mittelbaren Quellen bezeugt: archäologischen Musikinstrumenten, Abbildungen, Musiktheorie und auf die Musik bezogenem Schrifttum im weitesten Sinn. Dies zeitlich festlegbare Nacheinander läßt sich nicht ohne weiteres in Vorstellungen von lebendiger Musik übertragen. Dem Weg von der Geschichte zur Gegenwart arbeitet daher ein anderer, aus der Gegenwart in die Geschichte hinabdringender entgegen. Lebendige Musik wird in Typen gegliedert und aus den Typen mit Methoden, die die sogenannte „vergleichende Musikwissenschaft" und die Völkerkunde heranbildeten, „Musikgeschichte" erschlossen. Guillaume André Villoteau, so hieß der französische Musiker, sah die Wege beide, denn er studierte die archäologischen Zeugnisse von der Musik des Alten Reiches, übersetzte theoretische Schriften, beschrieb Musikinstrumente und zeichnete Musik aus allen Stilgattungen, allen gesellschaftlichen und völkischen Schichten mit einer kritischen Vorsicht auf, die nicht nur für seine Zeit vorbildlich genannt werden durfte.

Alfred Berner beschreitet in seiner Arbeit hauptsächlich den Weg von der Gegenwart zur Geschichte. Er trieb sprachliche und musikalische Studien wie Villoteau. Ein Rüstzeug hat er vor dem Franzosen und den meisten Erforschern „arabischer" Musik nach jenem voraus: die mit moderner Technik aufgenommene Schallplatte, freilich nur die von der Industrie auf den Markt gebrachte. Als Quellen der Untersuchungen wurden 22 teilweise recht ausgedehnte Musikstücke nach Schallplatten aufgezeichnet (S. 75—121). Hierbei verfuhr der Verfasser mit außerordentlicher Sorgfalt und versuchte, die Musik mit Ausnahme der originalen Tonhöhen, die auf Industrieplatten nachträglich nicht zu ermitteln sind, bis in feinste tonale und rhythmische Verästlungen festzuhalten. Gerade deshalb ist Berner sich wohl bewußt, daß die Übersetzung einer so kunstvollen außereuropäischen Musik in abendländische Notenschrift nur ein Hilfsmittel für die gliedernde Erkenntnis an die Hand gibt, keineswegs aber dokumentarischen, denkmalhaften Wert besitzt wie die Niederschrift abendländischer Tonwerke. Wie viele Einzelheiten der Texte, der sängerischen Melismen, die oft nur als Flimmern eines Tons oder gleitendes Durchmessen von Tonräumen erscheinen, wieviel von den rollenden Läufen auf dem *Qānūn*, dem heterophonen Umeinander der Orchesterinstrumente oder der rhythmischen Begleitung auf der Schellentrommel (*Req*) unterdrückt selbst die gute Aufnahme, wie vieles ist nicht genau bestimmbar, wie oft sind mehrere „Auffassungen" möglich[1]! Von vornherein kann häufig nur eine Skizze nachgezeichnet werden. Andererseits unterschiebt die bis ins letzte „gelungene" Umschrift „der Musik den Ausdruck größerer Klarheit und Prägnanz, als er dem rein akustischen Wahrnehmen entspricht" (122). Die Schallplatte mit ihrer Möglichkeit, ein Stück Musik beliebig oft zu wiederholen, hat die Technik des Aufzeichnens weitgehend vom subjektiven Hineindeuten gelöst und dem Original genähert — sie hat sie keineswegs objektiviert! Auch die „exakte" Umschrift enthält leblose Zeichen, weil der europäische Leser sie nicht von sich aus mit zutreffenden Klangvorstellungen verbindet. Die Umschrift ersetzt nicht die Fähigkeit, das gehörte Original einfühlend zu schildern oder auch nur der Schilderung eines anderen tätig zu folgen. Gleichwohl wäre die völlige Objektivierung des Notierens durch geeignete Apparate

---

[1] Für die Überlassung mehrerer der hier bearbeiteten Schallplatten ist der Berichterstatter dem Verfasser zu Dank verpflichtet.

eine lohnende Aufgabe für die „angewandte Musikwissenschaft". Viel Zeit und Mühe würde gespart und endlich die so notwendige unbestechliche Kontrolle geschaffen.

Die typologisch-systematischen Fragen, die Berner mit Hilfe seiner Quellen zu klären unternimmt, betreffen vorwiegend Melodik und Tonalität in der weltlichen „arabischen" Kunstmusik Ägyptens. Bereits der jüdische Forscher Robert Lachmann hatte erkannt, daß das melodische und tonale Element besonders gut an jenen frei improvisierten Einleitungen studiert werden kann, worin Sänger und Spieler über den Charakter des im nachfolgenden „Konzert" (*nuba*) herrschenden Maqām „sich unterrichten", wie man in Tunis sagt[1]. In Ägypten heißt diese Form *Taqsīm*, „Teilung". Der Musiker legt den Maqām in seine Teile auseinander, er ist vorwiegend auf Tonalität und Melodik eingestellt und läßt den Rhythmus frei nebenher laufen. Während Lachmann bei den von ihm untersuchten, im Kriegsgefangenenlager von Wünsdorf aufgenommenen Phonogrammen im wesentlichen auf unbegleiteten Gesang und kleinere volkstümlichere Maqāmmodelle angewiesen war, standen Berner rein instrumentale oder doch instrumental begleitete Ausführungen durch erste Künstler zur Verfügung. Das bessere Material hat auch diesmal neue Erkenntnisse begünstigt. Erst Berners Untersuchung dringt wirklich in das Innere des Taqsīm. Mit klarem sprachlichen Ausdruck, der nur manch unnötiges Fremd- und Flickwort meiden könnte, werden die Einzelheiten der kunstvollen Form herausgearbeitet (40—56).

Es zeigt sich dabei, daß in der Kunstmusik einer Hochkultur auch die „freie" Improvisation nicht regellos und willkürlich verläuft, sondern bestimmten, die Form bändigenden und dem Musiker wenigstens teilweise bewußten Gesetzen folgt. Instrumentales Stegreifspiel auf einem der vier Melodieinstrumente *ʿŪd, Qānūn, Kamanǧa, Nāy* ist die einfachste und freieste Form des Taqsīm (Bordun-Taqsīm). Hierüber dringt das zur Begleitung eines Instruments gesungene Taqsīm (*Taqsīm Layālī*) im allgemeinen nicht hinaus. Beim instrumentalen Taqsīm dagegen kann der Bordun zum rhythmischen Ostinato erstarren, meist ein $^{8}/_{4}$-Takt mit synkopierendem Einsatz, die „*waḥda*-Periode" (Ostinato-Taqsīm). Noch einen Schritt weiter, und der $^{8}/_{4}$-Takt wird zu vier Viertel verkleinert und nimmt melodische Umrisse an; den rhythmisch verfestigten und Melodie gewordenen Bordun trägt das Orchester als Ritornell vor; aus dem „Tutti" tritt frei „konzertierend" der Solist, gebunden allein durch den Maqām und die unhörbar weiterschwingende waḥda-Periode, nach deren Ablauf das Orchester sogleich wieder einfällt. Es entsteht eine Art konzertierender Rondoform (*Taḥmīla*) mit kunstvollen Beziehungen zwischen Solo und Ritornell, denen Berner an einem sehr schönen Beispiel im einzelnen nachgeht. In der systematischen Reihenfolge der Typen Bordun-Taqsīm, Ostinato-Taqsīm, Taḥmīla vermutet Berner zugleich eine geschichtliche. Der Nachweis wäre jedoch an der Verbreitung der Form und chronologischen Gegebenheiten noch zu führen, denn eine systematische Typologie allein begründet nicht die entwicklungsgeschichtliche Folge.

Das Gemeinsame aller drei Arten des Taqsīm, was diese Form als etwas Fremdes von abendländischer Musik scheidet, ist das Fehlen jeglicher „Entwicklung", jeglicher Zielstrebigkeit. Das Taqsīm müht sich darum, ein einziges Gesetz unaufhörlich in anderen Wendungen auszusprechen, die nur dazu dienen, sich immer tiefer in den einen Gehalt zu versenken. Dies einzige Gesetz ist der *Maqām*. Die Maqāmāt haben vor Berner vor allem zwei Forscher zu verstehen versucht. Während der Jahre 1906—1913 lernte der aus Filzburg bei Libau stammende jüdische Kantor Abraham Zebi Idelsohn in Damaskus, Aleppo, Jerusalem und Kairo „arabische" Musik auf dem ʿŪd spielen und im Chor mitsingen und zeichnete das Gelernte auf, wobei er wie Villoteau melodisches Zierwerk und rhythmische Schwierigkeiten bewußt vereinfachte. Idelsohn gab die 24 von ihm untersuchten Maqāmāt in der Art orientalischer Theoretiker als Skalen und stellte zahlreiche Beispiele ohne Bezeichnung der Quellen und ohne nähere Erläuterungen daneben. Zu einer Gliederung der Gestalteigenschaften der Maqāmāt kommt es in dieser älteren Arbeit nicht, von der lediglich die etymologischen Erklärungen einiger arabischer und persischer Fachausdrücke noch einigen Wert besitzen[2]. Lachmann, in der erwähnten Abhandlung, sammelte etwa 300 Lieder mit der von Idelsohn und Villoteau angewandten Methode, doch bediente er sich daneben weitgehend des Phonogramms zur Kontrolle, das der jüdische Kantor nur aus-

[1] Die Musik in den tunisischen Städten. AMW V (1923), 136—171.

[2] Die Maqamen der arabischen Musik. SIMG Bd. XV (1913), 1—63.

nahmsweise herangezogen hatte. Lachmanns tonale Untersuchungen litten unter den ungünstigen Umständen des Kriegsgefangenenlagers, wo die Musiker, herausgerissen aus der gewohnten Umgebung, nur mit einigen heimischen Schlaginstrumenten versehen werden konnten, und das in einer Musik, deren Tonalität weitgehend von melodiefähigen Instrumenten bestimmt wird. Dennoch gelangte Lachmann, anknüpfend an eine Definition von Hornbostels: „Maqām ist eine durch tonale und motivische Faktoren bestimmte Gestaltqualität", die auch Berner übernimmt, erstmalig zu klarer Sonderung der beiden eigentümlich verquickten Elemente des Maqām. Hier setzt Berner unmittelbar fort. Seine Untersuchungen der „motivischen" Seite der acht wichtigsten Maqāmāt ägyptischer Kunstmusik dringen bis in feinste Einzelheiten, die nur an Umschrift und lebendigem Klang nachvollzogen werden können (57—71). Vier der hier behandelten Maqāmāt hatte Lachmann als gemeinsamen Besitz für die östliche und westliche Provinz der „arabischen" Musikkultur beansprucht, man hätte daher gern die Verwandtschaft erneut bestätigt gesehen. Allein wo die absoluten Tonhöhen der Originale nicht vergleichbar sind, wo die gestaltbedingende „Motivik" sich nur an der erklingenden Musik mehr herausfühlen als beweisen läßt, wo außer Landschaft und Volkstum die Auffassung der Schule und Persönlichkeit eine so entscheidende Rolle spielt, da wird aus dem wesensfremden europäischen Notenbild allenfalls eine tonale Übereinstimmung der Skalen abgelesen werden dürfen. Man versteht die Zurückhaltung, die Berner sich hier auferlegte. Eine so eingehende Zergliederung der Maqāmāt wie die von Lachmann und Berner durchgeführte fördert wohl die Erkenntnis von „Personalstilen" einzelner Musiker, Schulen oder örtlichen Gewohnheiten; für die typenmäßige Erfassung größerer Zusammenhänge erweist sie sich als zu feinmaschig, es sei denn, man ginge weit mehr von den Eigenschaften der erklingenden Gestalt als von den Einzelheiten des europäischen Notenbildes aus.

Als tonale Grundlage der Maqāmāt anerkannte Idelsohn ohne nähere Prüfung die von den neueren „arabischen" Theoretikern behauptete Materialleiter mit 24 „Vierteltönen" in der Oktave. Lachmann kam, wohl eine Folge seiner tonal unzuverlässigen Phonogramme, zu keiner selbständigen Kritik der 24-Tonreihe, so daß er das allgemein geltende System hinnahm. Hornbostel war weit vorsichtiger gewesen und hatte auf die Aufstellung einer „empirisch begründeten arabischen Materialleiter" an Phonogrammen für vorläufig verzichtet[1]. Berner kommt an seinen Schallplatten zu keinem besseren Ergebnis, aber er findet auch die Erklärung dafür: Wie jede tonsystematische Erscheinung beruht auch diese theoretisch behauptete Skala auf instrumentalen Gegebenheiten, also müssen die Bedingungen für die außerordentlich schwankenden Tonschritte der Praxis bei der Spieltechnik der melodiefähigen Instrumente greifbar werden.

Die vier wichtigsten melodiefähigen Instrumente der ägyptischen Kunstmusik, *ʿUd*, *Qānūn*, *Kamanǧa*, *Nāy* sind der baulichen Beschaffenheit nach seit Villoteau gut bekannt. Da jedoch die Instrumentenkunde, die zunächst als Geschichte werktechnischer Errungenschaften begann, erst im Begriff steht, nun auch das instrumentale Spiel zu studieren, dringen Berners Untersuchungen der Handhabung jener vier Instrumente auf einem wenig begangenen Gebiet richtungweisend vor (18—39). Nebenher rücken einige geschichtliche Fragen in neues Licht, so die Frage der Bünde auf dem ʿŪd und der Brauchbarkeit der altgriechischen Instrumentalnotenschrift als Griffschrift auf dem Qānūn. Das gemeinsame und überzeugende Ergebnis für alle melodiefähigen Instrumente der ägyptischen Kunstmusik ist, daß Leitern mit festen Stufen darauf nicht erzeugt werden können, „sondern nur solche, an denen eine beliebige Schattierung des Tones und der Stufenfolge möglich ist" (39). Verborgen liegt eine nicht temperierte Materialleiter mit 17 Stufen (= 18 Tönen) in der Oktave zugrunde, dieselbe, die bereits Theoretiker des 13. Jahrhunderts aufstellten. Hierdurch werden Ergebnisse des französischen Jesuiten Collangettes vom Jahre 1904, die sich auf philologische und tonometrische Untersuchungen stützten[2], erneut bestätigt.

Die alten Theoretiker standen also der Praxis ihrer Zeit näher als ihre Nachfahren von heute. Daß Theorie und Praxis in der neueren „arabischen" Kunstmusik weit auseinanderklaffen, wird seit Villoteau von den meisten Kennern als eines der bedeutsamsten Zeichen für den unaufhaltsamen Verfall gewertet, in dem die Musik dieser Hochkultur sich seit Jahrhunderten befindet. Wenn Berner den Tatsachen der Praxis die tonsystematische Theorie zweier Schriftsteller des

[1] Phonographierte tunesische Melodien. SIMG Bd. VIII (1906) = Sigl MW Bd. I (1922), 341.
[2] Journ. Asiatique, X, Sér. Tome IV (1904), 415—420.

19. Jahrhunderts entgegensetzt, Michael Mešāqa, der in Damaskus um 1830 schrieb, und Kamel El-Kholay, dessen wichtigste Schrift 1905 in Kairo gedruckt wurde, so geschieht das mehr, um das wichtigste typologische Ergebnis der Arbeit durch den Kontrast nachdrücklich zu betonen, als um zum Verständnis der Theorie anzuleiten (5—17). Nicht nur, daß die Beziehungen der 24-Tonreihe zum „türkischen" Ṭanbūr noch zu untersuchen sind, jener Langhalslaute, die anders als der ʿŪd seit jeher zahlreiche Bünde aufweist und schon einen Al-Fārābī zu rationalen Kleinteilungen der Oktave anleitete. Der rechnerische Schematismus der Theorie, die Bedeutung der „zusätzlichen" Zeichen bei der Benennung der „Vierteltöne" kommen nicht in der abendländischen Centsrechnung, wohl aber in dem der Theorie eigenen „arabischen" Maßsystem zum Ausdruck. So offensichtlich diese Theorie den Gebrauchsleitern der Musiker widerspricht, sie erscheint von ihren eigenen gedanklichen und geschichtlichen Voraussetzungen her immerhin als sinnvoll. Hier greift die geschichtliche Betrachtung ergänzend in die typologische ein.

Berner macht am Beginn des geschichtlichen Weges bewußt Halt mit einigen geistesgeschichtlichen Parallelen zwischen Musik und Sprache, musikalischer und zeichnerischer Ornamentik. Beziehungen zur griechischen Antike werden mit dem Hinweis auf „die beiden Kulturen gemeinsame Grundstruktur von Diatonik und Chromatik" und Bruchstücke gemeinsamer Enharmonik gleichfalls nur angedeutet. Man schlägt zum Schluß der deutschen Arbeit den Bogen zurück zu dem älteren Franzosen und findet, daß für ein Jahrhundert rastloser Fortschritte doch auch ein Verlust zu buchen sei. Die Schallplatte verhalf zu dem Wesentlichen einer fremden musikalischen Kunst dort, wo die feinen Unterschiede der „Personalstile" einzelner Künstler aus eigenen Voraussetzungen verstehend nachvollzogen werden, sie lenkte den Blick zum Einzelnen — bis zur Verengung auf einen punktförmigen Ausschnitt. Dem umfassenden Bild, das Villoteau sah, steht hier nur erst die Einleitung zu einem Konzert „klassischen" Stils, der Teil eines Teils gegenüber. Es ist zu hoffen, daß Berner seine gründlichen typologischen Studien weiterführt. Dem Weg von der Gegenwart zur Geschichte wird zugleich der andere, der von der Geschichte zur Gegenwart leitet, entgegengegangen werden müssen, soll das Ziel Villoteaus, das allein dem Fernstehenden diese Musik beachtenswert macht, in einer veränderten Zeit erneut erreicht werden: das Ziel geschichtlich gegründeter Erkenntnis einer Musikkultur, der während langer Jahrhunderte die Rolle des unmittelbarsten Gegenspielers zum Abendland zukam.

Wir haben bereits eine Reihe wertvoller neuerer Arbeiten, die außereuropäische Musik auf Grund von Schallplatten untersuchen. Die meist in Europa gepreßten Abzüge aber sind weder im Handel erwerbbar, noch auch nur in den Katalogen der großen Firmen verzeichnet. Das ist angesichts der untrennbaren Zusammengehörigkeit von Umschrift und Klangbild unhaltbar. Ob umsichtig geführte Verhandlungen der Vertreter der „vergleichenden Musikwissenschaft" mit der Industrie den seit Jahren bemängelten Zustand nicht endlich beseitigen können?

Adalbert Kutz, Frankfurt a. M.

Musikwissenschaftliche Dissertationen des Jahres 1937

Basel. Walter Vogt, Die Messe in der Schweiz im 17. Jahrhundert.

Berlin. Hans-Heinz Dräger, Die Entwicklung des Streichbogens und seine Anwendung in Europa. — Wolfgang Geiseler, Akustische Untersuchungen an Knallen. — Emmi Klitzke, Über Klangfarbenunterschiede von Frauen- und Knabenstimmen (Vokale). — Ottmar Schreiber, Orchester und Orchesterpraxis in Deutschland von 1780 bis etwa 1850. — Irmgard Otto, Deutsche Musikanschauung im 17. Jahrhundert. — Günter Schwanbeck, Die dramatische Chorkantate der Romantik in Deutschland. — Werner Eginhard Köhler, Beiträge zur Geschichte und Literatur der Viola d'amore. — Maria Carmelita Pfleger, Untersuchungen am deutschen geistlichen Lied des 13.—16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Melodiengeschichte des Mittelalters.

Bern. Kurt Fischer, Griegs Harmonik und die nordländische Folklore. — Christo Obreschkoff, Das bulgarische Volkslied. — Edith Schnapper, Die Gesänge des jungen Schubert vor dem Durchbruch des romantischen Liedprinzips.

Breslau. Günther Engler, Verdis Anschauung vom Wesen der Oper. — Norbert Hampel, Deutschsprachige protestantische Kirchenmusik Schlesiens bis zum Einbruch der Monodie.

Erlangen. Siegfried Braungart, Die Verbreitung des reformatorischen Liedes in Nürnberg von 1525—1570.

Frankfurt (M.). Otto Drüner, Die deutsche Volksballade in Lothringen. — Georg Kuhlmann, Die zweistimmigen französischen Motetten des 6. Faszikels der Handschrift Montpellier.

Hamburg. Ingeborg Jurk-Bauer, Volkstümliche Lärminstrumente.

Innsbruck. Fritz Hodik, Das Horn bei Richard Wagner.

Jena. Wolfgang Sichardt, Der alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns.

Kiel. Horst Goerges, Das Klangsymbol des Todes im dramatischen Werk Mozarts. — Helmut Wirth, Joseph Haydn als Dramatiker. — Gerhard Ilgner, Matthias Weckmann (etwa 1619—1674). Sein Leben und seine Werke.

Köln. Carl Bützler, Untersuchungen zu den Melodien Walthers von der Vogelweide. — Eduard Gröninger, Repertoire-Untersuchungen zum mehrstimmigen Notre Dame-Conductus. — Peter Kreutzer, Die sinfonische Form César Francks. — Hertha Ohling, Das deutsche Tagelied vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance. — Heinz-Herbert Steves, Der Orgelbauer Joachim Wagner. — Hellmuth-Günther Hein, Das Plagiat in der Tonkunst. — Erich Reinecke, Friedrich Kiel, sein Leben und sein Werk. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts.

Leipzig. Günter Haußwald, Johann David Heinichens Instrumentalwerke. — Hans Sandig, Beobachtungen an Zweiklängen in getrenntohriger und beidohriger Darbietung. Ein Beitrag zur Theorie der Konsonanz (Psychologisches Institut).

München. Adriana Elephant, Die musikalische Gestaltbestimmung des rumänischen Volksliedes. — Maximilian Josef Grassl, Die Musik in den Werken des Joris-Karl Huysmans. — Joachim Huschke, Orlando di Lassos Messenschaffen. — Hans Kühner, Dokumentarisches zur Musikgeschichte von Florenz im 14. und 15. Jahrhundert. — Walter Howard Rubsamen, Pierre de la Rue als Messenkomponist. — Wolfgang Schmidt, Gottfried Heinrich Stölzel (1690—1749) als Instrumentalkomponist. — Emma Traut, Der Tanz im alten Ägypten. — Werner Wahle, Richard Wagners szenische Visionen und ihre Ausführung im Bühnenbild. Ein Beitrag zur Problematik des Wagnerstils.

Prag. Ernst Brabec, Richard Wagner und Friedrich Smetana. Gemeinsames und Trennendes. Im Hinblick auf die Literatur über Smetana.

Rostock. Ottomar Kleemann, Carl Borromäus v. Miltitz als Musikschriftsteller. Ein Beitrag zum musikalischen Schrifttum des 19. Jahrhunderts. — Rudolf Bauer, Musik und Musikleben Rostocks im 18. Jahrhundert. — Alfred Bode, Die kulturpolitischen Aufgaben der Verwaltung im deutschen Musikleben. Ihre Bedeutung und Durchführung.

Wien. Rudolf Allinger, Studien zur steirischen Musikgeschichte im 16. und 17. Jahrhundert mit besonderer Berücksichtigung des katholischen deutschen Kirchenliedes. — Ernst Ferand, Die Improvisationspraxis in der Musik. I. Von den Anfängen bis um 1600. — Josef Jernek, Der österreichische Männerchorgesang im 19. Jahrhundert. — Edith Kern, Kirchentonale Wendungen in der romantischen Klaviermusik. — Gertrud Löbl, Die Klaviersonate bei Leopold Kozeluch. — Hertha Orenstein, Die Refrainformen im Chansonnier de l'Arsenal (Paris, Bibl. de l'Ars. 5198). Ein Beitrag zur Formenlehre der Troubadour- und Trouvères-Melodien. — Aglaja Papadopoulou, Die einstimmigen Lieder im 11. Faszikel des Antiphonarium Mediceum (Cod. Florenz Bibl. Laurenz. 29/1). — Philipp Schinhan, Die Musik der Papago und Yurok. Ein Beitrag zum Studium der Kultur des Südens und Nordens der Pazifischen Küste. — Josef Trock, Die Orchesterwerke Max Regers.

Würzburg. Heinz Günther Schultz, Zur Phänomenologie des musikalischen Impressionismus, insbesondere des impressionistischen Klavierstils. — P. Ekkehard Federl, Spätmittelalterliche Choralpflege in Würzburg und in mainfränkischen Klöstern.

Zürich. Rita Galluser, Verdis Frauengestalten. — Lumir Reitter, Die Doppelchortechnik bei H. Schütz.

Mitteilungen

Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft

Ortsgruppe Berlin

In der November-Sitzung der Ortsgruppe führte Herr Dr. Erich Fischer sein Verfahren des „Ferndirigierens" vor. Nach den Versuchen, die nun bald vor zehn Jahren an der gleichen Stelle, in der Hochschule für Musik, angestellt wurden, haben sich vor allem die Lautsprecher und Mikrophone verbessert. Dadurch gewinnt auch das Ferndirigieren, da die Nebengeräusche zurückgehen und die Verständigung erleichtert wird. Im Prinzip ist Erich Fischers Anordnung die gleiche wie früher geblieben: auf der Bühne singen und agieren die Schauspieler, während das Orchester sich weitab an einer andern Stelle befindet. Durch gegenseitige, über Kabel geleitete Verbindungen können Spieler und Musiker sich gehörmäßig leicht verständigen. Erich Fischer zeigte einige Proben, die für seine Hauskomödien improvisiert wurden. Die Sänger probten zum ersten Male, auch die Musiker waren nicht vorher einstudiert. Es ergab sich eine Zusammenarbeit, die Erich Fischers Prinzip auf eine harte Probe stellte, die aber doch gelang. Die praktische Auswertung bildet allerdings noch immer ein Problem, das noch langer Überprüfung bedarf. Junge Studierende der Hochschule standen wie auch in früheren Jahren dem Vortragenden zur Seite.

Die Dezember-Sitzung führte unsere Mitglieder zur Universität, wo das *Collegium musicum vocale* eine Weihnachtsmusik aufführte. Das Programm brachte Weihnachtslieder in alten und neuen Sätzen, Stücke von Praetorius, Schütz, Sweelinck und Schein und Sätze von Ernst Pepping und H. Kaminski. Das *Collegium musicum vocale* hat sich unter Dr. Adam Adrios energischer Führung erfreulich entwickelt. Die Sätze erklangen in schöner und musikalischer Durcharbeitung, ja selbst die eigenwilligen Führungen bei E. Pepping gelangen gut. Zwischen den Sätzen spielte Frl. Marlise Hansemann Werke von Heuschkel und Georg Böhm auf dem Cembalo. Auch diese klug disponierten und schön gespielten Stücke fanden viel Beifall.

Georg Schünemann

Ortsgruppe Leipzig

Am 12. Dezember 1937 veranstaltete das Musikwissenschaftliche Instrumentenmuseum der Universität Leipzig eine Sonntagsvorführung, die — besonders reizvoll und ungewöhnlich — „Trommeln und Pauken" der Öffentlichkeit vorstellte. An Hand der außerordentlich reichhaltigen Museumsschätze und unterstützt von anschaulichen Lichtbildern, konnten die Zuhörer den Weg vom orientalischen Kammermusikinstrument und Nachrichtenmittel zur heutigen Orchesterpauke verfolgen. Eigenartige Schlagzeugkompositionen, unter anderem frühromantische Hausmusikwerke, boten auch dem Ohr gediegene Kostbarkeiten.

Am 22. Dezember 1937 eröffnete das Musikwissenschaftliche Institut der Universität seine Weihnachtsfeier mit dem altüblichen Konzert der beiden Collegia musica im Instrumentenmuseum, zu dem auch die Mitglieder der Ortsgruppe eingeladen waren. Neben dem einleitenden Orgelvorspiel von Pachelbel (auf der Silbermannorgel) und zwei Sätzen aus dem Concerto grosse Nr. 19 von Händel gab es eine Reihe fesselnder „Ausgrabungen". Nach einer Weihnachtsarie von Joh. Bernh. Staudt (aus dem Wiener Ludus musicus „Sancta Caecilia" von 1707) hatten einen besonderen Erfolg zwei Pastoraloffertorien von R. D. Weigang und eine Pastoralsymphonie des Mannheimer Joh. Georg Lang. Die Verbindung zur Gegenwart stellte das Collegium musicum vocale mit Sätzen von Rein, Knab und Stürmer her.

Heinrich Husmann

Leitung: Prof. Dr. Rudolf Steglich, Erlangen, Danziger Straße 17
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben mit Unterstützung des Staatlichen Instituts
für deutsche Musikforschung
von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

3. Jahrgang 1938 Heft 2

Eine neue Tristan-Handschrift

Zu Richard Wagners 125. Geburtstag

Von Georg Schünemann, Berlin

Aus Privatbesitz hat die Preußische Staatsbibliothek vor kurzem eine interessante Handschrift erworben: eine der frühesten Niederschriften der Dichtung *„Tristan und Isolde“*. Die Handschrift befand sich seit 50 Jahren im Besitz einer Hildesheimer Familie. Vorher besaß sie der Inhaber einer Pianofortefabrik in Königsberg: Emil Theden. Über ihn ist nur festzustellen, daß er ein sehr bekannter und beliebter Kunstmäzen war, der sein Geschäft bis zum Jahre 1883 selbst leitete. Daß er mit Wagner in näheren Beziehungen stand, ist kaum anzunehmen, eher ist möglich, daß er die Handschrift von einem Freunde Wagners erhalten hatte, wahrscheinlich aus dem Besitz Franz Liszts.

Wagner hat mehrere Niederschriften der Dichtung angefertigt. Die erste — mit „R. W. 18. Sept. 57“ gezeichnet — schenkte er Mathilde Wesendonk[1]. Eine zweite, in sorgsamer Reinschrift angefertigt, schickte er am 8. Oktober 1857 an Frau Julie Ritter nach Dresden[2]. Eine dritte, 1859 geschrieben, diente als Druckvorlage für Breitkopf & Härtel[3]. In „Mein Leben“ erzählt er, daß Hans von Bülow von der Dichtung „sogleich aktweise eine Reinschrift“ anfertigte. Während Bülow den ersten Akt schrieb, arbeitete Wagner am zweiten. Diese Abschrift nahm Bülow bei seiner Abreise mit, denn Wagner schreibt an

[1] Aufbewahrt im Wahnfried-Archiv in Bayreuth. Herrn Dr. Otto Strobel, Archivar des Hauses Wahnfried, bin ich für seine freundliche und wertvolle Hilfe bei der Feststellung der Handschrift, die bislang für eine Wagnersche Eigenschrift galt, zu großem Danke verpflichtet. Herr Dr. Strobel hat unsere Handschrift mit dem Original in Bayreuth vergleichen und alle Eigenheiten der Schrift nachprüfen können.

[2] Diese Eigenschrift Wagners befindet sich in Privatbesitz in Mainz. Ich habe diese Handschrift von dem Besitzer zu Vergleichszwecken einsehen können. Sie zeigt keinerlei Korrekturen und ist nach der Handschrift Bülows geschrieben. Die Korrekturen Bülows sind hier aufgenommen.

[3] Im Wahnfried-Archiv zu Bayreuth (nach freundlicher Mitteilung von Herrn Dr. Strobel).

Liszt: „Eine Abschrift des Tristan, den ich während seiner [Bülows] Anwesenheit gedichtet habe, bringt B[ülow] mit"[1]. Von dieser Handschrift, die in engster Zusammenarbeit mit Wagner angefertigt wurde, war bisher nichts bekannt, bis sie jetzt aus privatem Besitz wieder auftauchte. Bülow hat unmittelbar nach der Urschrift gearbeitet und dabei mit seiner „Stetsbereitschaft" und „wunderlichen Facilität", wie Wagner sagt, eine ganze Reihe von Verbesserungen vorgeschlagen, die in der Handschrift sorgsam in Klammern beigefügt sind. Wagner hat einige verworfen. andere hingegen an- und aufgenommen.

Die Handschrift, die 35 Blätter umfaßt, ist von Bülow mit großer Sorgfalt geschrieben worden. Seine feine, zierliche, Wagner täuschend ähnliche Hand ist immer klar und deutlich, seine Gruppierung der Zeilen, Verse und Szenerien übersichtlich und seine Hervorhebung der Personen peinlich genau. Trotzdem gibt es Verbesserungen, Einschübe und Streichungen — ein Beweis dafür, daß bei der Niederschrift noch geändert, umgestellt und — umgearbeitet wurde. Diese Verbesserungen gehen von Einzelworten bis zu eingefügten Versen. Oft werden an die Seite andere Fassungen geschrieben, eingeklammert und auch gestrichen. Es scheint, als ob diese Varianten nachträglich hinzugefügt, einer Nachprüfung durch Wagner unterworfen und dann gestrichen oder übernommen worden seien (vgl. das nebenstehende Faksimile).

Das Hauptinteresse nehmen die zahlreichen Abweichungen von der endgültigen Fassung in Anspruch. Sie zeigen deutlich, daß unsere Handschrift die erste Niederschrift der Dichtung nach Wagners Urschrift bringt.

Schon im Verzeichnis der Personen, in dem Tristan und Isolde dem König Marke vorangehen, ist die Rede von *Hofleuten* und *Burgleuten*, von denen diese allerdings wieder gestrichen sind. Ritter und Knappen sind nicht genannt. Das Szenarium spricht von einem *Gemach Isoldes* auf dem *Verdeck* eines Seeschiffs[2]. Brangäne *auf einem Schemel, theilnehmend und besorgt zu Isoldes Füßen, hält zur Seite einen Teppich* zurückgeschlagen *und blickt durch die Öffnung* über Bord. *Aus der Nähe — vom Maste her — Gesang einer Männerstimme.*

Wie hier schon Änderungen auffallen, die für unsere Inszenierung von Bedeutung sind, so bringt das Seemannslied gleich wichtige Varianten. Wagner dachte ursprünglich an ein Lied mit reichen eingestreuten Seemannsrufen:

Frisch weht der Wind —
hoiaha! hei! ho!
Mein irisch Kind
hoiaha! hei! ho!
Dem englischen Gast
auf ödem Mast,
sind's deiner Seufzer Wehen,
die *ihm* die Segel blähen? usw.[3]

---

[1] Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt Nr. 247.
[2] Die Abweichungen sind in *Kursivschrift* gesetzt.
[3] Diese Variante begegnet noch in der Abschrift für Frau Ritter.

Beide:
Wie sich Herzen
wogend erheben,
wie alle Sinne
wonnig erbeben:
~~Sehnender Blühen~~
~~Seliges Glühen~~

Sehnender Minne
schwellender Blühen,
schmachtender Liebe
seliges Glühen.

Jach in der Brust
jauchzende Lust!
Isolde! Tristan!
Tristan! Isolde!
Welten entwunden,
dir nun gewonnen!
Du mir einzig bewusst,
ewige Liebeslust!

(: die Vorhänge werden weit auseinander gerissen; das ganze Schiff mit jubelnden Rittern und Schiffsvolk bedeckt, die mit den Hüten über Bord winken. Ueber den Bord sieht man das hohe Uferland, mit einer Burg auf dem Felsen. —:)

Brangäne

(: zu mehreren Frauen, die sie aus dem Schiffsraum heraufgerufen, und welche von dort heraufgestiegen:)

Schnell den Mantel;
den Königsschmuck! —
(: sie stürzt sich zwischen Tristan und Isolde:)
Unsel'ge! auf!
Hört, wo wir sind!
(: Trompeten vom Lande her. —:)

Die Männer: (: jubelnd:)
Heil! Heil!
König Mark!
König Marke Heil!

Kurwenal,
(: lebhaft herantretend:)
Heil! Tristan!
Glücklicher Held!
Mit reichem Hofgesinde
dort auf Nachen
naht Herr Marke.
Hei! wie die Fahrt ihn freut,
dass er die Braut sich freit!

Isolde fährt *mit verstörtem Blick* auf und blickt dann, wie Wagner schreibt, *starr umher.* Solche szenischen Abweichungen begegnen häufig, so wenn Brangäne die Vorhänge auseinanderzieht, *welche das Zelt nach der Mitte zu abschließen,* wo *eine kleine Anzahl* Seevolk mit Tauen beschäftigt ist. *Mehrere* Ritter und Knappen sind zu sehen, während Kurwenal Tristan *zu Füßen gelagert* ist. Isolde singt: dumpf für sich, *kaum verständlich.*

Einzelne Wortänderungen sind häufig, so heißt es: *euch* statt dem späteren: *ihm*; oder sag *mir* statt: sag; seinem *Diener* statt: *Treuen* Kurwenal; *Bette* statt: *Lager*; *barg* für *hielt*; „und grollten mir tausend Frau Isolten"; Isolden soll ich *melden* statt: sagen; Mein *edler* Ohm statt: Mein Herr und Ohm; *gewinnst* statt gewännst; *des* statt: deines Wunsches; *selber* statt selbst; *dem* bot ich statt: denen u. v. ähnl.

Isoldes Worte vom „Kühnen ohne Gleichen" lauten ursprünglich:

O er weiß
wohl, warum?
Sein bleiches Herz gedenkt
wie ich ihm das Leben geschenkt! —

Die letzten beiden Verse sind bei der Komposition weggefallen. In der anschließenden Szene mit Kurwenal gibt es wieder szenische Varianten, so wenn Brangäne *langsam zögernd und verschämt* fortgeht, Kurwenal Tristan *am Saume* zupft und Tristan *aus Träumerei* auffährt. Auch das folgende Szenarium ist genauer als das später veröffentlichte: Tristan, so heißt es in der Handschrift, *hat mit heftigen Gebärden Kurwenal* fortgescholten; *dieser ist noch singend* in den Schiffsraum hinabgestiegen. — Brangäne ist zu Isolde zurückgekehrt, *diese von dem Hohne furchtbar betroffen, befiehlt, das Zelt zu schließen, als Brangäne die Vorhänge zugezogen, hört man* die ganze Mannschaft außen wiederholen: „Sein Haupt". Isolde antwortet *nach verzweiflungsvollen Gebärden — schnell,* wie Wagner schreibt.

Interessant ist, wie Wagner die erste Niederschrift mit wenigen Strichen — wohl nach Bülows Vorschlag — ausfeilt, z. B.:

A.	B. (komponiert)
Da Sühn' und Frieden Sipp' und Freundschaft fröhlich ward beschworen.	Da Friede, Sühn und Freundschaft, Von Allen ward beschworen.

Oder wie er Verse umstellt, ein besonders häufiges Verfahren, z. B.:

O blöde Herzen!
Blinde Augen!

O höchstes Leid
O tiefstes Weh!

Dem Herzen Ruh' in der Noth statt:
Ruh' in der Noth dem Herzen u. v. a.

Nach Isoldes Worten: „Rache! Rache! Tod! Tod uns Beiden —" *sucht* Brangäne nach Wagners Vorschrift Isolde mit ungestümer Zärtlichkeit *zu umfassen und nach dem Ruh'bett zu ziehn.* Sie singt:

Und warb er *dir* Marke
zum Gemahl
Wie wolltest *die* Wahl du schelten?

also wieder mit Wortumstellungen.

Bei Isoldes Antwort bringt die Handschrift eine Korrektur. Im Text heißt es:

Nach mir stets zu sehen —
Vor der Qual müßt ich vergehen!

Am Rande steht:

(Wie sollt' ich die Noth bestehen)

Die Zeile ist durchstrichen. Komponiert hat Wagner die Fassung:

Wie könnt' ich die Qual bestehen?

Die szenischen Vorschriften sind hier in der Handschrift wieder reicher: Brangäne spricht von dem Trank *zutraulich geheimnisvoll* und, *ihn holend,* singt sie *vertraulich*:

Er birgt, was heil dir frommt!
/: in den geöffneten Schrein deutend :/
So weihte die Mutter ...

Isolde *erfaßt* ein Fläschchen:

Ein starkes Zeichen
schnitt ich *ihm* ein: —
der Trank ist's der mit *taugt.*

Man hört *Schiffsrufe von außen* und Kurwenal tritt durch die Vorhänge *ungestüm* herein. Seine Botschaft erwiedert sie mit *gemessener* Würde. Kurwenal sagt:

nun harrt, wie er *euch* hört. —

und geht zurück.

Isolde ist an den Tisch getreten und nimmt aus dem Schrein ein Fläschchen.

Der Auftritt Tristans bringt wieder ein breiteres Szenarium: *Brangäne hat sich erschrocken erhoben und zieht sich scheu, kaum ihrer mächtig, zur Seite zurück.* — Isolde *stellt sich zu Häupten des Ruhebett's mit der Hand sich drauf stützend.* Tristan tritt ein, *verbeugt sich und verweilt am Eingange.* Kurwenal *schließt die Vorhänge und entfernt sich.* — Langes *beklommenes* Schweigen.

Auch in der folgenden Szene finden sich kleine szenische Bemerkungen, die später fortgefallen sind, so wirft Isolde *ungeduldig* ein: „Aus welcher Sorg'?" und fährt dann, *sich wieder fassend,* fort: „da du so sittsam ... dem Feind *dich* zu sühnen, soll er als Freund dich rühmen." Isoldes Worte über ihren Schwur zeigen eine Korrektur in der Handschrift. Ursprünglich heißt es:

Was mit Hand und Mund
einst ich *beschworen,*
das schwur ich *doch* schweigend zu halten.

Am Rande steht, eingeklammert und nachträglich durchstrichen:

doch was einst mit Hand
und Mund ich *beschworen,*
das schwur ich schweigend zu halten.

Diese Fassung ist später komponiert worden, doch wurde das zweimalige „schwören“ einmal durch *„gelobt“* ersetzt.

Tristan fragt *traurig*: Müht euch die? Und Isolde mahnt:

Dünkt so *gering* dich
was er dir dankt.

Am Rand steht die Fassung: dünkt dich so *wenig*. Wieder eingeklammert und gestrichen. Wagner hat diese wohl von Bülow stammende Variante bei der Komposition aufgenommen. Die zweite Änderung auf dieser Seite ist am Rande ausgeworfen: statt dem ursprünglichen *„Deinem Herren“* heißt es nun: ob ich *Herrn Marke* — taug' als Gemahl, und schließt: *drum* laß uns *nun* Sühne trinken.

Im Szenarium ist die Handschrift wieder etwas ausführlicher. Wagner schreibt: Sie winkt Brangäne; diese *erschrickt* und zögert, *bis sie Isolde* durch eine gesteigerte Gebärde anweist, *worauf sie sich in großem inneren Kampfe* — zur Bereitung des Trankes anläßt. — *Tristan steht in düsterm Brüten.* Von außen: Schiffs*rufe.*

Tristan erwidert *finster*: des Schweigens Herrin heißt mich schweigen. Brangäne reicht Isolde den Trank und *zieht sich in größter Verwirrung an den Schiffsbord zur Seite zurück.* Tristan *entwindet* Isolde, *ungestüm auffahrend die Schaale.* Nach seinen Worten: „dich trink' ich *ohne* Wank“, *entreißt* Isolde ihm den Becher, „Betrug auch hier? Mein die Hälfte!“

Das anschließende Szenarium bringt manche Abweichungen. Wagner schreibt: Brangäne, *welche den Vorgang mit äußerster Pein beobachtet hat, beugt sich händeringend über den Bord.* — Tristan und Isolde, *beide* mit höchster Aufregung, doch mit starrer Haltung, *sehen sich* unverwandt in die Augen. *Dann fassen sie sich, unwillkürlich zugleich, mit* krampfhaft *zuckender Hand* an das Herz, *senken in wachsender Verwirrung die Augen,* führen die Hand *heftig* nach der Stirn; *mit schüchterner Beklommenheit* suchen sie *dann* wieder ihre Blicke, und heften sie mit steigender Sehnsucht aufeinander.

Während ihrer Umarmung klingt der *Ruf der Männer auf dem Schiffe* herüber: „Heil, Heil!“ Die Liebenden singen:

Isolde
Was träumte mir
von Isoldes Schmach?

Tristan
Von kühnstem Trotz —

Isolde
Von tödtlichem Haß?

Tristan
Du mir verloren?

Auch hier fielen bei der Komposition zwei Verse fort. Sie wurden durch zwei andere an späterer Stelle ersetzt. Ursprünglich steht in der Handschrift:

Sehnendes Mühen
Seliges Glühen.

Hieraus entstand in einer seitlich angefügten Verbesserung:

Sehnender Minne
schwellendes Blühen,
schmachtender Liebe
seliges Glühen ...

Am Schluß heißt es dann:

Du mir einzig bewußt
ewige Liebeslust!

Wie die Vorhänge auseinandergerissen werden, sieht man *jubelnde* Ritter und Schiffsvolk, die *mit den Hüten* über Bord winken. Tristan starrt *in die Ferne,* als König Markes Kommen gemeldet wird. Auch Isolde starrt entsetzt *vor sich hin*; *unwillkürlich sucht sie mit dem Blick dann wieder Tristan.* Tristan singt:

O Wonne voller Tücke!
O *klagenreichstes* Glücke!

Eine gestrichene Variante enthielt die schwer lesbaren Zeilen:

O truggeweihte Wonne
Nun ... Tristans Sonne

Der zweite Akt spielt in einem *Baumgarten* vor dem Gemach Isoldes, zu welchem Stufen hinaufführen, und durch dessen geöffnete Thüre man *in das matt erleuchtete Innere* blickt. Helle, anmutige *Mondnacht.* In der Szene zwischen Brangäne und Isolde fehlen in der Handschrift die Verse:

Was sie mir kühre,
wohin mich führe,

sie sind für die Komposition nachgedichtet worden. Die Schlußworte Isoldes lauten:

Die Leuchte *hier* —
wär's meines Lebens Licht —
lachend *lösch'* ich *sie aus!*

Isolde blickt erwartungsvoll in *den mondbeleuchteten Garten. Die steigende Verklärung ihrer Mienen deuten auf Tristans Annäherung.* Tristan *stürmt* herein *zur* glühenden Umarmung.

Die folgende große Szene bringt nur kleine Wortabweichungen, so wenn es heißt: dort, wo ... hell *dich* haßte, statt *ich* haßte, oder Tristan singt: was mir die Sühne verhieß, und in einer gestrichenen Variante zu lesen ist: *dein Trank* verhieß, oder wenn anfangs geschrieben steht: durch des Todes Thor, wo *sein ich genoß*, und später komponiert wird: *wo er mir floß*, oder: was *ich* dachte, was *mich* deuchte, an Stelle des späteren: was *wir* dachten, was *uns* däuchte. Unpoetische Worte wie: was Tristan *hemmt*, Isolde immer zu lieben, werden ersetzt durch: was Tristan *wehrt* u. v. a.

Eine wichtige Abweichung bringt die letzte Szene des zweiten Aktes. Tristan antwortet auf König Markes Klage:

was du frägst,
das kannst du nie erfahren!
Wohin nun Tristan scheidet,
willst du, Isold' ihm folgen?
Dem Land, das Tristan meint,
der Sonne Licht nicht scheint;
Ihm ist die Erde
öd' und arm;
All' Erb' und Eigen
gab er dran.
Es ist das Dunkel ...

Die herausgehobenen Zeilen hat Wagner bei der Komposition herausgenommen. Ebenso Tristans Abschied von Isolde. In unserer Handschrift lautet diese für die Handlung entscheidende Stelle so:

Wo Tristans Haus und Heim
da kehr' Isolde ein:
Auf dem sie folge
treu und hold,
den Weg nun zeig' Isold!

Tristan
So laß dich weih'n
für Tristan's Heim!
|: er haucht einen leisen Kuß auf ihre Stirne *:|*

Diese Worte hat Wagner nicht mitkomponiert, auch nicht die Schlußworte Tristans, die in der Handschrift so gefaßt sind:

Dein Blick, Isolde,
blendet auch ihn:
aus Eifer verrieth
mich der Freund
dem König, den ich verrieth. —
Der Minne Macht
hat's vollbracht!

Die Minne hat ihn erwählt,
der Minne Weg mir zu weisen: —
den letzten Weg Isolde,
den ich dich führen sollte!
Wehr' dich, Melot! —

Im letzten Akt gibt es keine grundsätzlichen Varianten mehr. Man findet viele Wort- und Versumstellungen in der bereits angegebenen Art, Verbesserungen von Einzelworten und einige reichere oder genauere szenische Bemerkungen. Einzelne Verse hat Wagner später beim Komponieren eingefügt, so Tristans:

den furchtbaren Trank,
der der Qual mich vertraut,
ich selbst, ich selbst —
ich hab ihn gebraut!

Sonst handelt es sich bei den Änderungen nur um geringfügige Besserungen, Glättungen und Verdeutlichungen.

Im Einzelnen ließen sich noch viele kleine Abweichungen aufzählen, aber bereits die mitgeteilten werden einen Einblick in unsere Handschrift gegeben haben, die ohne Zweifel auf die ursprüngliche Fassung zurückgeht, die der Komposition voranging. Es zeigt sich auch hier, wie Wagner der musikalischen Eingebung folgend, bei der musikalischen Skizzierung änderte und bei nochmaliger Überprüfung szenisch und dichterisch manches umarbeitete. Die neue Tristan-Handschrift ist daher nicht nur ein schönes Zeugnis freundschaftlicher Zusammenarbeit mit H. v. Bülow, sondern darüber hinaus ein wichtiges und wertvolles Zeugnis für Wagners Arbeitsweise und sein dichterisch-musikalisches Gestalten.

Dichtung und Oper

Eine Untersuchung des Stilproblems der Oper[1]

Von Erich Valentin, München

Das Problem des Verhältnisses zwischen Dichtung und Oper ist das Grundproblem der Oper überhaupt. In zwiefacher Hinsicht: einmal handelt es sich um die formalen Beziehungen zwischen Drama und Oper, zum anderen um den Einfluß, den die Dichtung allgemein auf die Entwicklung der Oper ausgeübt hat.

Die Entstehung und die erste Entwicklung der Oper kreisen um die „Renaissance" der griechischen Tragödie, um den großen Irrtum, von dem sich erst die venezianische Oper löste. Allein die Tatsache, daß, gleichwohl im Zuge der weltanschaulichen Strömungen und Interessen der Zeit, eine bestimmte Dichtungsgattung einer bestimmten Kulturepoche Anlaß und Vorbild einer angeblichen Wiedererweckung wurde, bezeugt, daß von Anfang an das Dichterische in der Geschichte und Ästhetik der Oper einen maßgeblichen Einfluß hatte. Aus dem *dramma per musica* oder *melodramma*, d. h. also: aus dem musikalischen Drama, einer aus dem literarischen Drama abgeleiteten Nachahmung, wurde eine völlig neue, bisher unbekannte musikalische Gattung: die Oper. Die verschiedenen als Vorläufer bezeichneten Formen, von denen wohl am ehesten das Mysterium um seiner musikalischen Haltung willen der Oper nahe kommt, sind ausgesprochen dichterisch. In ihnen, z. B. den Moralitäten und Schulkomödien, spielt die Musik eine untergeordnete Rolle. Auf der anderen Seite weist das Madrigal die gleiche Wegrichtung auf wie das italienische Literaturdrama; beide versuchten, Stück um Stück das von der kirchlichen Musik und Dramatik beherrschte Feld zu erobern. So kam es zu der Zwischenform des Intermedium. Unter den Komponisten treffen wir Vecchi, Marenzio und Lasso, unter den Dichtern bereits Rinuccini mit dem „Combattimento d'Apolline col serpente". Neben dem Intermedium stand das Pastoral, angeregt durch Polizianos „Orfeo", den „Pastor fido" des Guarini und vor allem durch Tassos „Aminta". Der entscheidende Schritt zur Oper wurde 1594 mit Peris „Dafne" getan, deren Dichtung Rinuccini aus seinem „Combattimento" geschaffen hatte.

Alle diese Voraussetzungen sind bekannt. Ihre Notwendigkeiten und Folgerungen sollen hier nicht erörtert werden. Es gilt vielmehr, die Stellung der Dichtung schlechthin — nicht des Dramas allein — nach der rein stofflichen Seite wie auch in stilistischer Hinsicht zu untersuchen. Denn hauptsächlich um dieses beides geht es in jenen ästhetischen Begründungen, die vom ersten Tage des Bestehens der Oper bis zu Richard Wagner deren Wesen oder Unwesen zu beweisen

[1] Das hier nur gestreifte Teilproblem beabsichtige ich in einem Buche über die allgemeinen politischen und sozialen Zusammenhänge der Entwicklung zum Gesamtkunstwerk eingehend zu untersuchen.

versuchten. Die Operndichtung ist ein die Oper selbst bestimmendes Hauptkennzeichen, dessen Wichtigkeit so weit geht, daß es über den rein formal-dramatischen Charakter des Werkes hinaus auch den musikalischen Stil beeinflussen und bilden kann (wie wir es an Verdi beobachten werden). Gerade auch im 19. Jahrhundert, das durch das Musikdrama Wagners die über drei Jahrhunderte sich erstreckende Geschichte der Oper durch die Lösung ihres Grundproblems zu einem Ziele führt, spielt diese Beziehung eine bedeutsame Rolle.

Die Wandlung des Operntextes, seinem Inhalt nach wie auch im Hinblick auf seine Bedeutung und seine Ansprüche innerhalb der Opernform, hat entscheidenden Einfluß auf den Entwicklungsprozeß der Oper. Denn einmal bekunden Inhalt und Sprache einer Oper begrifflich am deutlichsten Anschauung, Gesinnung und Bedürfnis der Zeit — daß es auch die Musik tut, ist wohl unschwer zu „fühlen", aber viel schwerer begrifflich klar zu machen — zum anderen ist das stetig sich wandelnde Kräfteverhältnis zwischen Dichtung bzw. Drama und Musik besonders bedeutsam für das Auf und Ab in der Operngeschichte. Erst das Musikdrama Wagners hat das ausgeglichen. Es zeigt sich darin erneut, daß das Problem „Dichtung und Oper" ein zwiefaches ist. Wie wichtig seine formal-ästhetische Seite ist, beweisen zur Genüge die mannigfachen Schriften, mit denen im Laufe der Zeit für und wider die Oper gestritten wurde. Von den Abhandlungen Donis, Galileis und Meis bis zu Wagners „Oper und Drama" und Pfitzners „Grundfragen der Operndichtung" reicht das umfängliche Opernschrifttum, in dessen Mittelpunkt die Auseinandersetzungen stehen, die gerade auf dem Wendepunkt Algarotti, Andres, Arteaga[1] und Calzabigi ins Leben riefen. Sie behandeln im wesentlichen das zur Entscheidung drängende Problem der Gegenüberstellung von Musik und Drama. Die ästhetische Untersuchung dieser Frage ist der Beitrag, den das 18. Jahrhundert zu dieser Entwicklung geliefert hat. Die fernere Auswirkung blieb dem 19. Jahrhundert vorbehalten. Die anfängliche Lage ergab sich daraus, daß die Dichtung des dramma per musica den Anspruch erhob, mit den gleichen Maßen gemessen zu werden wie die griechische Tragödie. Erst die allmähliche Absonderung dieses neuen dramatischen Typs und seine langsame Wandlung zur Oper, d. h. zu einer nicht mehr dichterischen, sondern musikalischen Form, führten zu einer neuen Bewertung, bei der, vornehmlich in der Musik des 18. Jahrhunderts, die Oper, vom Melodramma der Florentiner bis in die venezianische Zeit hinein, sehr schlecht abschnitt. Man ging von der Frage aus: Tragödie oder Musiktext?

Obwohl zu einer Zeit, in der die italienische Dichtung brachlag — im Zeitraum zwischen Tasso und Goldoni, also während der Entstehung und ersten Blüte der Oper —, die Oper mit ihrem Operntext diese Lücke ausfüllte und die Operndichter zum Teil aus dem Kreis der Arkadier kamen[2], wehrten sich doch gerade die Dich-

---

[1] Juan Andres, Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura, Parma 1782ff.; Stefano Arteaga, Le rivoluzioni del teatro musicale italiano, 1783; sowie schon 1756 Francesco Algarotti, Saggio sopra l'opera in musica.

[2] Zu ihnen gehörten: Chiabrera, Martelli, Gigli, Crescimbeni, Testi, Maffei und Goldoni. Vgl. die vorzügliche Arbeit von Max Fehr, Apostolo Zeno und seine Reform des Operntextes

ter selbst gegen das siegreich vordringende Melodramma. Man ging von falschen Voraussetzungen aus. Martello und Signorelli verfochten das antike Drama, indem sie sich auf Aristoteles beriefen und damit den gleichen Fehler begingen, der später in der Praxis oft genug wiederholt worden ist, den nämlich: die Oper nach den Gesetzen der Tragödie zu beurteilen[1]. Man hatte das Vorhandensein und die Aufgabe der Musik übersehen und ihre Bedingungen verkannt. Aber man mußte sie übersehen, weil man noch im Banne der Vorstellung stand, die Oper sei eine Nachahmung der griechischen Tragödie. Noch im Anfang des 18. Jahrhunderts, zu einer Zeit also, in der diese Vorstellung längst verwischt war und Zeno bereits zu seiner Textreform ansetzte, hegte die literarische Kritik dieses Mißtrauen. So war Muratori[2] unversöhnlich, und selbst ein Dichtermusiker wie Marcello[3] mußte sich gegen die Abwegigkeiten der Oper äußern. Wie gesagt: man war in einem Grundirrtum befangen, gegen den sich wohl zuerst Crescimbeni[4] wandte, der für das Melodramma weiter nichts als einen ihm und seinen Bedingungen gemäßen Dichter erwartete. Diese fast versöhnliche, zumindest gerechte Haltung, die der von Becelli ausgesprochenen Forderung einer Loslösung der italienischen Dichtung von ihren antiken Vorbildern entspricht, führt zum allmählichen Sieg der Oper über das Melodramma. Die Operndichtung wurde von der bisherigen Bindung an die Tragödie befreit.

Als es Zeno, dem gelehrigen Jünger Chiabreras, gelungen war, durch den Kompromiß zwischen Wortdrama und Musikdrama in der Gestalt der Musiktragödie das heißersehnte Reformdrama zu schaffen, hatte er erreicht, daß die Bedeutung des Librettos erhöht und literarisch anerkannt wurde. Durch seine Tat wurde die vorläufige Richtlinie angegeben, die die im übrigen auch das 18. Jahrhundert beherrschende Frage nach der Stellung der Musik im Melodramma für einige Zeit aus der Welt schaffte. Der immer noch lebendigen Gegnerschaft gegen dieses neue dramatische Gebilde, die auch nach Zenos Tod kritisch blieb, stellten sich in Signorelli, aber auch in Planelli und Arteaga Verteidiger, vielleicht ungewollte Verteidiger, der Oper gegenüber. Während in der ersten Hochblüte der neapolitanischen Oper einige Textdichter der Musik die führende Rolle in diesem Melodramma zusprachen, wandelte sich die ästhetische Forderung mit dem Tode Zenos in das Gegenteil. Wohl gemerkt indessen: in der Theorie, nicht in der Praxis.

Die Geschichte der Oper von ihren Anfängen bis in diese Zeit hinein wird gekennzeichnet von diesem Wechselspiel der Kräfte. Nach der durchaus literarischen Haltung der florentinischen Oper, die in Rinuccini sogar eine ernst zu nehmende dichterische Persönlichkeit hatte — Martin Opitz hätte sich unter anderen Umständen bestimmt nicht seiner „Dafne" angenommen —, folgte die

---

(Diss., Zürich 1912), und zur allgemeinen Orientierung Karl Vosslers „Italienische Literaturgeschichte" (Sammlung Göschen 1916).

[1] So stellt Peter Lohmann (Über die dramatische Dichtung und Musik, Leipzig 1861) die seltsame Behauptung auf, daß „alle wahrhafte dramatische Poesie" in Musik zu kleiden sei.

[2] A. L. Muratori, Della perfetta poesia Italiana spiegatata e illustra con varie osservazioni, 1706.

[3] Benedetto Marcello in seiner interessanten Abhandlung: Il Teatro alla moda, 1731.

[4] Crescimbeni, Istoria della Volgar Poesia, Venedig 1731.

gleichsam in die Breite sich ausdehnende Verallgemeinerung innerhalb der venezianischen Periode. Das großartige musikdramatische Werk Monteverdis, das der Musik ihr Recht gab und ihre Mittel gehörig ausnutzte, wurde in dem Augenblick mißverständlich abgewandelt, als nach der Loslösung der Oper aus ihren ursächlichen Bedingungen, begründet durch die soziologisch wesentliche Umwandlung zur öffentlichen Oper, um nicht zu sagen: Volksoper, die Forderungen andere wurden. Es trat gleichsam eine Reaktion gegen die musikenthaltsame Strenge der Florentiner ein. Während noch Monteverdi in seinen von Rinuccini, Strozzi, Vendramin gedichteten Dramen, auch in seinen venezianischen Opern der Badoaro und Busenello eine großzügige, edle Linie einhielt, die eben nicht zum geringsten durch Stil und Absicht der Dichtung bestimmt war — auch in der Wandlung des Inhaltlichen vom Mythos zur Historie —, erstrebten die musikdramatisch auf seinen Schultern stehenden Venezianer die Entfernung von der Antike und eine betonte Gegenwartsnähe. Die Umstellung der Bedingungen erforderte auch andere dichterische und damit auch andere musikalische Voraussetzungen. Auf der einen Seite ist es die Neigung zur Hof- und Staatsaktion, auf der anderen die zur Komödie, in deren derber, lebenssaftiger Komik etwas von dem parodistischen Charakter der komischen Epen der Tassoni, Bracciolini und Lippi nachklingt, welche die Literatur dieses Abschnitts verkörpert, soweit sie nicht in der wissenschaftlichen Prosa schon dargestellt war. Unter der Führung Nicolo Minatos schloß sich diese neue literarische Gruppe, in der wir die Namen der Bonarelli, Aureli, Morelli, Cicognoni, Bassani u. a. finden, zusammen. Gerade diese Dichtergeneration, in der sich der nicht mehr aufzuhaltende Abstieg der italienischen Literatur ankündet, verstand es, sich die Formen der Oper zunutze zu machen. Sie erhob die „Accidenti verissimi" zum Stilgesetz, die „höchst wahrscheinlichen Ereignisse", die Nebensächlichkeiten, die sie in die historischen Handlungen hineinstreuten und so in den Vordergrund rückten, daß diese historischen und mythologischen Opern nur den Namen und den Personen nach historisch-mythologisch waren, in Wirklichkeit aber den Geist ihrer Zeit zur Schau trugen. Kretzschmar hat die treffende Kennzeichnung gefunden: „Die Moral, der Geist, welcher in diesen Operndichtungen gelehrt wird, ist der reinste Macchiavellismus"[1]. Diese Erscheinungen offenbaren aber die eigentliche Wandlung des dramma per musica zur Oper.

In den Anfängen vermochte das Drama seine Stellung zu wahren, in diesem Falle durch die gestalterische Kraft eines Musikers, nicht eines Dichters. Dieser Musiker war Cavalli, dem Cesti als der zur leichteren Form neigende Zeitgenosse zur Seite tritt. Wichtig ist indessen, daß trotz dieser Tatsache durch die Stoffwahl der Dichter, durch ihre Sprache und Anschauung die Richtung und nicht zuletzt die Formstruktur der Oper festgelegt wurde. Daß Cavalli in seiner konservativen Haltung (Rezitativoper) bestehen konnte, verdankt er wohl nicht nur seiner persönlichen Ernsthaftigkeit, die auch seine Musik atmet, sondern wohl auch seiner Verbindung mit der von Busenello herkommenden Gruppe der gegen die junge venezianische Dichtergeneration eingestellten Partei. Das Eindringen

[1] Hermann Kretzschmar, Geschichte der Oper (Kl. Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, Bd. VI), Leipzig 1919, S. 85.

geschlossener Gesangsformen, die das von den Florentinern auf Grund ihrer literarischen Anschauung eingeführte Rezitativ auf ein Mindestmaß beschränkten, gab der Gestalt der Oper ein neues Gesicht. Daß hier die Dichtung ihre selbständige, bestimmende Stellung opferte und sich nunmehr von der Musik ins Schlepptau nehmen ließ, ist das Merkwürdigste an diesem von Cesti eingeleiteten Prozeß, in dem die Oper in ihrem dramatischen Aufbau durch das Fehlen einer entwicklungsfähigen dichterischen Grundlage und Anregung zur Schablone herabsank. Daß sie technisch dabei vorwärts kam, hat nichts zu besagen[1]. Aber den Beweis für den Wertverfall erbringt die bald eintönig werdende Schematisierung, die ohne psychologische Wandelbarkeit ihren dramatischen Effekt aus dem einfachen Gegensatz von gut und böse, ihre unbedingte Wirkung aus dem kleinlichen Intrigenspiel und der realistischen Zergliederung von Nebensachen erhält[2].

Diesergestalt war die Lage der Oper mit ihrer Dichtung, als sie notgedrungen nach Neapel „übersiedelte", während gerade der spät-venezianische Typ diese Entwicklungsmöglichkeit des bestehenden Prinzips offenbart. In diesem Zeitpunkt setzte auch eine neue Welle des dichterischen Aufstiegs ein. Der Kampf gegen die Oper, das Melodramma, kam vornehmlich aus dem Kreis der Akademiker, die es sich zur Aufgabe gemacht hatten, den Geschmack zu veredeln und auf seine einfachen Grundlagen zurückzuführen. Unter den Akademien nahm die Arkadia eine Vorrangstellung ein. Als ihre Theoretiker haben Crescimbeni und Gravina zu gelten. Zu ihnen gehört auch Apostolo Zeno, der mit der Reform des Operntextes zugleich einen Beitrag zur Reform oder Wiederbelebung der Tragödie lieferte. Kein genialer Kopf und auch als Gelehrter mehr nachgestaltend als schöpferisch, hatte Zeno die sachliche Überlegenheit und Kühle, die notwendig waren, um das Problem leidenschaftslos anzupacken. Gleich seinem Vorgänger im Wiener Amt eines kaiserlichen Hofpoeten, Silvio Stampiglia, verfocht er eine moralische Aufgabe, die das Operntheater aus seinen Niederungen emporheben sollte. Bei dieser Sendung fühlte sich Zeno durchaus als Tragiker, der allerdings einem gleichen Formalismus zu verfallen drohte, wie das — mit umgekehrtem Vorzeichen — bei seinen literarischen Vorgängern der Fall gewesen war. Aber diese Formstrenge, die seine oberflächliche, nur von außen herkommende und mit künstlerischen Mitteln arbeitende Tragik ersetzt, ist auch das Merkmal des musikalischen Stils seiner Komponisten. Zeno war unmusikalisch. Aber er hat es nicht daran fehlen lassen, seinen Einfluß bei den Musikern, bei denen auch zur Zeit Metastasios seine Dichtungen in Ansehen standen, geltend zu machen. Daß seine Idee, die reine Tragödie in diesen Operndichtungen erreicht zu haben, in einem

---

[1] Ausgangspunkt für diesen technischen Fortschritt war die Tat Monteverdis, dessen programmatische These „L'orazione sia padrona del armonia e non serva" wohl eines der entscheidensten Gesetze war. An ihm läßt sich am deutlichsten die Wandlung der Oper ablesen. (Über Monteverdi vgl. u. a. E. Vogel in Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft 1887, W. S. Rockstro in The Musical Times 1880.)

[2] Über Cavalli vgl. außer Kretzschmar (a. a. O.) Ambros „Francesco Cavalli" (Neue Zeitschr. f. Musik 1869) u. a., sowie allgemein Kretzschmar, Beiträge zur Geschichte der venezianischen Oper (Jahrb. d. Musikbibl. Peters 1907, 1910/11) und Romain Rolland in Le Mercure Musical, Soc. Int. de Musique 1906.

Mißerfolg endete, erkannte er selbst. Zeno hatte die Tragödie als Vorbild vor Augen. Seine Abhängigkeit von der französischen Tragödie, seine Beschäftigung mit Molière, Racine, Corneille, Quinault, Campistron, Montfleury u. a., wie sein eingehendes Studium der lateinischen und italienischen Literatur dienten ihm wohl mehr zur Vertiefung seiner Stoffsammlung als seiner dichterischen Verlebendigung. Indessen, es gelang Zeno, das Operndrama als selbständiges Gebilde neben das Wortdrama zu stellen. Das war allerdings insofern nicht schwer, als es kein Wortdrama gab; die Theorie blieb auch weit über Zeno hinaus auf dieser Zweiteilung, die sich streng schied.

Diese grundsätzliche Trennung ist der erste Fortschritt, weil daraus ersichtlich wird, daß man zu der Erkenntnis gelangt war, daß die Gesetze der Tragödie andere sind als die der Oper. Daß sich Zenos dichterischer Ehrgeiz, der durch das von Arteaga ihm beigelegte „il Pietro Cornelio del teatro lirico“ belohnt wurde, nur in der Oper erfüllte, ist mehr eine Frage des geldlichen Erfolges als der Neigung, ein Umstand, dem sich auch die opernfeindlichen Arkadier samt und sonders nicht verschlossen.

Zenos Verdienst war sein Bemühen um die Reform des Operndramas: die formale Straffung in der Reinigung des Textes von allen nebensächlichen Beigaben, die gerade Durchführung einer eine moralische Lehre — die „virtú“ — enthaltenden Handlung, die historische Wahrheit und die allgemeine Hebung des Niveaus. Von hier aus ist auch die stilistische Eigenart dieser gemeinhin als Arienoper bezeichneten Opernform zu verstehen. Lassen wir einmal alle persönlichen Sonderheiten der Komponisten außer acht. Es muß uns zu denken geben, daß, ganz unabhängig von den allgemein gültigen Anschauungen der Zeit, der Charakter dieser Opern, als deren musikalischer Ahnherr Scarlatti zu gelten hat, durchgängig der gleiche ist. Die Reform war demnach in der Praxis nur zur Hälfte gelungen, so daß Ortes 1757 noch die Forderung einer Annäherung zwischen Dichtung und Musik aufstellen mußte, in eben dem Sinne, den Gluck bei seiner Reform verfocht.

Eins aber vor allem trennte die Oper als Dichtung von der Tragödie: das Unwahrscheinliche, Wunderbare, das man bewußt hervorzukehren begann. Algarotti, der die musica als „ministra e ausiliaria della poesia“ ansieht, erkennt die Oper als eine „tragedia recitata per musica“, nur mit dem Unterschied, daß sie eben allein das Wunderbare (meraviglioso) enthalte[1]. Dieses Wunderbare ist mit dem Element der Idyllik, der Liebe, des Lächerlichen und vor allem des „lieto fino“ (des modernen „happy end“) das Merkmal der Oper. Alle diese vom Dichter zu bildenden Eigenschaften finden in der Musik ihren Widerklang. Es ist selbstverständlich, daß unser moderner Standpunkt der Beurteilung eines guten oder schlechten Librettos hier keine Gültigkeit hat, daß dabei aber ein guter Komponist des neapolitanischen Zeitalters auch einen Schablonentext mustergültig zu komponieren vermochte[2]. Aber es gibt zu denken, daß sich Musiker wie Jomelli und

[1] Vgl. Fehr, a. a. O., S. 59ff.

[2] Daß grundsätzlich eine schlechte Dichtung der Qualität der Musik keinen Schaden antut (wohl aber der Qualität der Dramatik), sagt schon St. Evremond über Perrin-Camberts „Pomone“:

Hasse mit den Texten des vielgepriesenen Zeno nicht zufrieden gaben. Man wußte also auch im Zeitalter der Affektenoper, deren auf Scaligers „Poetice" (1561) zurückgehende gegenaristotelische Methodik darin liegt, daß sie nicht die Handlung, sondern in erster Linie die „Gemütsbeschaffenheit", den „Affekt", nicht den „Effekt" berücksichtigt, wohl zu unterscheiden.

Nicht unwesentlich hat dazu die französische Oper beigetragen. Denn zu der Zeit, als die italienische Dichtung daniederlag und ihre Zuflucht in der Oper suchte, begann in Frankreich der unerhörte Aufstieg der Tragödie, deren Verfechter die Wege für die Oper ebneten. Was in Italien nicht gelang, gelang in Frankreich. Corneilles Tragödien beherrschten das Theater Europas. An diese Tragödie knüpfte — nach den bekannten Vorgängen des Privilegstreites — Lully an, indem er einen der begabtesten Jünger Corneilles, Philippe Quinault[1], zu seinem Mitarbeiter machte. Noch stärker als im dramma per musica der Italiener ist in der tragédie lyrique der Franzosen die dichterische Grundlage. Quinault war ein weitaus persönlicherer und vor allem theatersicherer Dramatiker als die Italiener, wenngleich auch bei ihm die kleinen Sonderheiten der venezianischen Opernlibrettisten nicht fehlen. Aber gerade diese Mischung der Äußerlichkeiten mit der formvollendeten Sprache der französischen Tragödie macht den eigenen Reiz seiner Dichtung aus. Quinault war ein Dichter, der bei aller Unterordnung unter die von Lully mit Nachdruck verfochtenen Forderungen der Musik seine Selbständigkeit wahrte und von sich aus zu einem erheblichen Teil den Stil der Oper festlegte. Hier gibt vielleicht zum ersten Male das Dichterische den Ausschlag für das Wesen der Oper. Wie alle Tragiker seiner Generation und Zeit stand Quinault im Banne der pseudo-aristotelischen Auffassung und wie sie, wie Racine und der große Corneille, vertrat er in seinen der Antike nachgebildeten Tragödien eine unbewußte Täuschung, daß seine Helden und Götter leibhaftige Menschen, d. h. Franzosen seines Jahrhunderts sind. Bei ihm tritt das noch eindringlicher hervor, weil der höfische Stil seiner Dichtungen, die durch das Thema „l'amour et la gloire" das Vorbild für den französischen Operntyp bis in das 19. Jahrhundert hinein wurden, betont auf die Verherrlichung Ludwigs XIV. zugeschnitten ist. Auch dieser Umstand hat der Oper Lullys ihr Gesicht gegeben, das durch zwei Eigenheiten gekennzeichnet ist: das nationale Gefühl und die „romantische" Note. Das Nationale kommt im Grundsätzlichen von der Tragödie und vom französischen Theater überhaupt her, weil wir es auch bei Corneille und Racine ganz ausgebildet finden. Das „Romantische" ist ebenfalls der französischen Dichtung nicht fremd. Es ist schon in dem Drama des unter spanischen Einflüssen stehenden Alexander Hardy (gest. um 1630) nachweisbar und wird in den Tragödien und Legenden eines viel zu wenig beachteten älteren Zeitgenossen Racines und Corneilles, des Jean de Rotron (gest. 1650), zum Prinzip. Dieses Romantische der bestehenden französischen Literatur griff Lully als Musiker auf, zumal ihm mit

„La parole en est méchante, la musique belle" (Oeuvres melées III, Amsterdam 1706, S. 285). Wir werden noch weitere Fälle finden, als deren berühmtester und traurigster Webers „Euryanthe" gilt.

[1] Frido Lindemann, Die Operntexte Philippe Quinaults vom literarischen Standpunkt aus betrachtet (Diss., Leipzig 1904), und E. Richter, Philippe Quinault (Diss., Leipzig 1911).

dem französischen Ballett ein Mittel in die Hand gegeben wurde, es musikalisch und theatralisch auszuwerten. Lully als Italiener hat somit der zweifelsohne mit der Dichtung der Zeit eng verbundenen Oper das musikalische System gegeben, dessen dramatische Grundlage, wie gesagt, in der Dichtung begründet ist[1]. Die französische Oper hat demnach ihre Grundlagen in der Tragödie und im Ballett, das seinerseits sogar in die dramatische Dichtung eingedrungen ist, wie Lullys Musiken zu den Komödien Molières aufzeigen. In allen diesen Punkten entdecken wir den grundsätzlichen Unterschied zur italienischen Oper und zur italienischen Tragödie, deren Nebeneinander in der französischen Theatralik ein planmäßiges Miteinander gegenübersteht. Das „meraviglioso", das das italienische dramma per musica vom Literaturdrama unterscheidet, das „merveilleux" ist sowohl in der Tragödie als auch — und in ausgiebigem Maße — in der Oper enthalten. Das ist bis tief in das 18. Jahrhundert hinein innerhalb des Entwicklungsganges, der, von einigen geringfügigen Außenseitern abgesehen, geradenwegs von Lully zu Rameau führte, so geblieben, bis 1752 durch die Berührung der französischen Oper mit der italienischen die Spaltung eintrat, deren Problematik sich wiederum die Dichter, Ästhetiker und Kritiker annahmen: Rousseau, Diderot und Grimm.

Während der Entstehung und ersten Formulierung der Oper in Italien und Frankreich begann in Deutschland der traurige Kampf um die deutsche Oper. Man muß das übertrieben scheinende Wort von dem Kampf um die deutsche Oper in Deutschland anwenden[2]. Der klassische Ausdruck Kretzschmars, die Geschichte der frühdeutschen Oper sei ein Anhang zur Geschichte der italienischen Oper, beleuchtet schlaglichtartig die Lage. Was in Italien und Frankreich selbstverständlich war, mußte in Deutschland erst durchgefochten werden. Es ist indessen falsch, darin entwicklungsgeschichtlich einen Nachteil zu sehen, obwohl gerade das eins der erschütterndsten Kapitel in der deutschen Kulturgeschichte ist. Aber eben deshalb, weil, ähnlich wie in der Wandlung der Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts, in den nach dem Überfluß der aus Norden und Süden fließenden Quellen ein Stillstand eintrat, den die bis dahin recht spärliche und zurückhaltende Orgelmusik Mitteldeutschlands (Bach)[3] nicht nur überbrückte, sondern überwand, deshalb, weil ähnlich Deutschland trotz seiner unerhörten Anstrengungen in dem Wettstreit um die Oper zurückblieb und das Ende der französisch-italienischen Überflutung, das Versiegen ihrer Kräfte abwarten mußte, erhielt sich die schöpferische Eigenheit der deutschen Oper gleichsam wohl aufgehoben, so daß in dem Augenblick, in dem sie hervortrat, sie auch den Vorrang vor allen anderen erwarb und bis auf den heutigen Tag bewahrt hat. Abgesehen von den

[1] Der von Pougin, Weckerlin, Lajarte, Radet, Rolland u. a. geführte Streit um die Bedeutung Lullys bzw. Camberts für die Entstehung der französischen Oper weist auf die Frage hin, die eben dadurch am ehesten gelöst erscheint, wenn man sich vor Augen hält, daß beide ohne die französische Dichtung nichts ausgerichtet hätten.

[2] Vgl. Kretzschmars Kapitel „Das erste Jahrhundert der deutschen Oper" (a. a. O., S. 133ff.), der auch die einschlägige Literatur angibt. Die erschöpfende und endgültige Darstellung hat uns in jüngster Zeit Gustav Friedrich Schmidt mit seiner zweibändigen Schürmann-Monographie „Die frühdeutsche Oper" (Regensburg 1934) geschenkt.

[3] Vgl. Erich Valentin, Die Entwicklung der Toccata, Münster i. W. 1930.

politischen Ursachen, die naturgemäß hineinspielen, sind es wiederum literarische. Denn es mangelte in der italienischen Zeit der deutschen Oper gewiß nicht an Musikerpersönlichkeiten, die das Zeug dazu hatten und sogar weit über ihren italienischen Kollegen standen. Woran fehlte es? An Dichtern. Der Untergang der hamburgischen Oper, in der wir die deutsche Oper dieser Zeit schlechthin sehen, ist einzig darauf zurückzuführen. Soweit es sich um italienische Libretti handelte, blieb es auch beim italienischen Opernstil. Die deutsch-sprachigen Versuche aber, soweit es sich auch hier nicht überhaupt um Übersetzungen handelte, scheiterten an der Unfähigkeit der Dichter, die teils nicht in der Lage waren, höheren Ansprüchen zu genügen, teils aber auch zu sehr dem breitesten Publikumsgeschmack Rechnung trugen und den naturgegebenen Charakter der Oper, das Unwahrscheinliche und Wunderbare, in einer Flut von Naturalismen ertränkten. Das einzige, was wenigstens in den ersten deutschen Opern deutsch anklang (auch in den Opern des Agostino Steffani in Hannover), waren die Stoffwahl und die aus der Hamburger Tradition vor allem begründete Verwendung des Kirchenliedes und des Volksliedes. Aber aus dem Liederspiel (Krieger) wurde: die Oper. Die Annäherung an das italienische und das französische Vorbild erfolgte.

Der Beginn der deutschen Oper, der gemeinhin mit Schütz-Opitz' „Dafne" (1627) angesetzt wird, eröffnete diese Linie.

Opitz[1], das Haupt der Schlesischen Dichterschule und Schöpfer des „Buchs von der deutschen Poeterei" (1624), in dem er sich zur Lehre Scaligers bekennt, gab eine Übersetzung der Dichtungen Rinuccinis. Wie er als gelehrter Dichter der deutschen Literatur wohl erstmalig die Welt der Renaissance eröffnete, bahnte er auch der Oper, diesem Florentiner Renaissance-Geist entsprungenen Erzeugnis, den Weg. Durch seine Abhängigkeit von Scaliger, Heinsius und Ronsard hat Opitz, dessen dramatisches Schaffen lediglich aus zwei Übersetzungen (Senecas „Trojanerinnen" und Sophokles' „Antigone") besteht, eine immerhin grundsätzliche Lehre vom Drama gegeben, die gegenaristotelisch zu nennen ist, weil sie als Grundlage des Dramas nicht die Handlung, sondern den Affekt bezeichnet. Hier haben wir also zugleich jenes Gesetz der Oper, das im Barock zu maßgeblichster Geltung kommen sollte.

Die Entwicklung von hier aus war sehr einfach. Bis auf die wenigen Bollwerke der deutschen Oper (Hamburg, Braunschweig, Nürnberg, Ansbach, Durlach und Danzig) scharten sich alle um die Fahne der italienischen Oper: voran Wien, das die Häupter der venezianischen Schule zu sich rief — man führte auch deutsche Textübersetzungen auf, die aber so schlecht waren, daß sie bald ganz und gar verschwanden —, Dresden, das sich schnell neapolitanisieren ließ, und auch München.

Dagegen waren die Bemühungen, die zugleich mit den süddeutschen Städten (Nürnberg, Ansbach und Durlach) im Norden Deutschlands gemacht wurden, bekanntlich nur von kurzer Dauer, so daß man von einer Galgenfrist sprechen

---

[1] Vgl. Hermann Oesterley, Einleitung zur Ausgabe der Dichtungen Opitz' (Kürschners National-Literatur, Bd. 27) und besonders Hans Heckel, Geschichte der deutschen Literatur in Schlesien, Breslau 1929, S. 188ff.

kann; aber sie sind einer zusammenfassenden Betrachtung wert. Daß man nicht zum Ziel kam, war, wie schon gesagt, einzig und allein die Schuld der Dichtung. Die Hofpoeten, deren Unfähigkeit Lessing[1] hinreichend geschildert hat, stellten den Hauptbestandteil. Das Schicksal der Oper in Braunschweig-Wolfenbüttel ist in dieser Hinsicht beinahe noch eindringlicher als das Hamburgs[2]. Als sich der dichtende Herzog Ulrich und Bressand mit ihren deutschen Musikern verausgabt hatten, nahm man zunächst Anleihe bei den Venezianern und den Franzosen, deren man sich mit anerkennenswerten Anstrengungen annahm. Durch Schürmann, einen der deutschesten Künstler seiner Zeit, der selbst dichterisch begabt war, wurde musikalisch und librettistisch noch der letzte Widerstand dem italienischen Einfluß entgegengestellt. Die Dichter der deutschen Oper waren sich sogar darüber klar, welche Wege sie einzuschlagen hatten. Theoretisch wenigstens. Man vergegenwärtige sich nur die durchaus vernünftigen dramaturgischen Anschauungen eines Balthasar Feind — von denen des Musikers Mattheson (z. B. im „Vollkommenen Kapellmeister", Hamburg 1739) ganz zu schweigen —, der wie alle gewillt war, auf die musikalischen Wesenselemente der Oper Rücksicht zu nehmen. Wenn sich Feind etwa gegen den bequemen Brauch des großen Chorfinale wendet und einmal etwas anderes verlangt, nicht nur verlangt, sondern auch Ratschläge erteilt, so ist das, mit einem Seitenblick auf Frankreich, eine deutliche Absage an die italienische Oper. Daß es aber durchgängig bei allen, mit Ausnahme vielleicht von Bressand, sozusagen nur beim Versprechen blieb und die Schablone nicht aus der Welt geschafft wurde, so daß die frühdeutsche Oper am Ende in flüchtige Schreiberei und billige Theatralik versandete, hat auch seinen Einfluß auf die Musik nicht verfehlt.

Eine entscheidende Rolle fällt den Stoffen zu. Weißenfels bevorzugte beispielsweise die Mythologie in Oper und Ballett italienischer und französischer Herkunft; Hannover, das in Steffani, Händels Freund und Vorbild, seinen Meister hatte, berücksichtigte das Vaterländische; Leipzig huldigte wie Weißenfels vornehmlich der Antike; Nürnberg nahm sich des Biblischen an (Harsdörfer-Stadens „Seelewig"). Die Wandlung des Geschmacks und — der Fähigkeiten bekunden Braunschweig und Hamburg. Der verheißungsvolle Anfang, den Hamburg durch Elmenhorst mit seinen biblischen Opern nahm, verwischte sich bald, als man dazu überging, Inhalt und Stil der italienisch-französischen Oper zu übernehmen und nachzuahmen. Postel war es, der sich besonders dieser Aufgabe unterzog und bereits 1682 die ersten Anzeichen des Verfalls hineintrug. Bis auf einige Legenden sah man in Bälde nichts mehr von den für Hamburg typischen biblischen Stoffen. Feind und Postel taten ein übriges, indem sie ihre Libretti aus einem Sammelsurium von Zeitgeschichte, Mythologie, Historie und Alltäglichkeiten zu einem Durcheinander von Reimspielerei und Lohensteinschem Schwulst vermengten. In der Revuehaftigkeit, mit der diese Opern aufgezogen wurden, bildet der alte Pickelhäring, der Hanswurst, dessen Dasein gar bald von der Schauspielbühne

[1] Lessings Urteil (Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande des Theaters in Berlin, Stuttgart 1750) hat schon Gian Vincenco Gravina in „Ragion poetica" (Rom 1708) vorausgenommen.

[2] Dazu und zum folgenden: Schmidt, a. a. O. II, S. 13ff.

verschwinden sollte, in der Gestalt des Arlecchino der italienischen Oper und der Komödie den Mittler zwischen Bühne und Publikum[1]. Vorerst war diese Gestalt rein parodistisch, mit einem modernen Wort zu sprechen, als Ulkfigur und Karikatur gedacht. Auf dem Weg über Hunold-Menantes und König wurde aus diesem Arlecchino die Alltagstype, die im bunten Treiben des Volkslebens damals wie heute zu finden ist. Die allerdings rohe Unbekümmertheit des „Störtebecker" von Holter (mit der Musik des mozartisch begabten Keiser) ist ein Ansatz zur volkstümlichen Oper, aus deren einzelnen Bestandteilen das deutsche Volksstück sich hätte entwickeln können, wenn es nicht an geeigneten begabten Dichtern gemangelt hätte. Das einzig Positive blieb der grundsätzlich eingeschlagene Weg der inhaltlichen Loslösung vom italienischen Vorbild, die ja soweit ging, daß man sich in den Texten des Plattdeutschen bediente[2]. Es blieb aber beim Ansatz. Der nächste Schritt war der zum Sprachengemengsel: die Dichter streuten willkürlich in ihre deutschen Texte italienische und französische Brocken ein. Diese Entgleisung ist einerseits auf die deutsche Barockliteratur zurückzuführen, andererseits aber ist sie eine Folge der mehr und mehr durchdringenden Textübersetzungen. Von dem Eigendasein einer deutschen Operndichtung ist also von diesem Augenblick an nicht mehr zu sprechen.

Unter dieser Unstetigkeit der Dichtung der Hamburger Oper (von der übrigens auch die Braunschweigs wenigstens in den besten Zeiten ihren Anteil übernahm), hatten naturgemäß die Musiker am meisten zu leiden. Außer den hinzugezogenen Opern fremder Meister enthielt der Spielplan die Werke namhafter Musiker, unter denen gerade in der Verfallsperiode die bedeutendsten hervortreten: der organisatorisch geschickte Kusser[3], der geniale Keiser[4] und das Triumvirat Mattheson-Händel-Telemann[5]. Die Musik lebte gleichsam neben der Dichtung, auf deren Konto die Schuld fällt, daß in Vergessenheit geriet, was von den Musikern geschaffen war. Es fehlte die notwendige Einheitlichkeit in Form — die Benennungen der Opern schwanken wahl- und ziellos hin und her[6] — und Inhalt, so daß sich zu guter Letzt ein Musiker wie Schürmann[7] veranlaßt sah, zu älteren Texten zurückzugreifen. Der vorschnelle Rücktritt Händels und seine Abreise nach Italien haben auch in dieser Sinnlosigkeit des Hamburger Betriebes ihre Ursache. Die einzig zukunftsträchtigen Triebkräfte scheiterten an dem Unverstand der Zeit: der Anfang mit den wertvollen biblischen Opern an der Interesselosigkeit, die ihrer Ausarbeitung und Vertiefung entgegengebracht wurde, die Wen-

---

[1] Schmidt, a. a. O. II, S. 13ff.

[2] Gerade das ist für uns heute von besonderem Wert und Interesse. Vgl. Theodor Gaedertz, Das niederdeutsche Schauspiel, Berlin 1884, und Schmidt, a. a. O.

[3] Hans Scholz, Johann Sigismund Kusser, Diss., München 1911.

[4] Max Schneider, DDT 37/38 u. a.

[5] Über Mattheson vgl. u. a. Heinrich Schmidt, Johann Mattheson, Leipzig 1897; über Händel Chrysanders grundlegende Biographie, die auch für die Hamburger Oper heranzuziehen ist (S. 72ff. der 2. Aufl., Leipzig 1919); über Telemann Max Schneider, DDT 27, und Erich Valentin, G. Ph. Telemann, Burg b. M. 1931.

[6] Robert Haas, Geschichtliche Opernbezeichnungen (Kretzschmar-Festschrift, Leipzig 1918), und Schmidt, a. a. O., S. 41ff.

[7] Schmidt, a. a. O., Kap. 1.

dung zum Volkstümlichen, aus der bei genügender Ernsthaftigkeit etwas hätte werden können, am breiten noch mehr verlangenden Publikumsgeschmack und an der Ablehnung durch die Fachkreise (Mattheson). Der Versuch einer deutschen Oper war an ihrer Dichtung gescheitert. Ebensowenig wie es ein deutsches Nationaltheater gab oder eine sich wahrhaft durchsetzende Dichtkunst, ebensowenig konnte damals eine deutsche Oper lebensfähig sein. 1738 ging die Hamburger Volksoper ein. Es währte allerdings nur einige Jahrzehnte, bis neue Versuche, auf anderer Grundlage und darum mit wesentlich besserem Erfolg, einsetzten.

Unterdessen war die Entwicklung der italienischen Oper ihren fast vorgeschriebenen Weg gegangen, auf dem auch die Deutschen getreulich mitschritten. Während man in Hamburg sich bemüht hatte, aus dem Liedgut — sei es das Kirchenlied, das Volkslied oder der Gassenhauer — eine Auflockerung herbeizuführen, hielt man in der neapolitanischen Oper am festgelegten Formenschema fest. Der unumschränkte Herrscher war ein Dichter, einer, dem erfreulicherweise die Musik nicht fremd war: Pietro Metastasio, seines Zeichens Arkadier und Verfechter der Aufklärung, einer der ersten, in denen sich das Risorgimento ankündet[1]. Das stark ausgeprägte Lyrisch-Musikalische, das an sich für die italienische Dichtung typisch ist, hat Metastasio zum Operndichter vorausbestimmt. Seine Opern und Oratorien, die zu vertonen für jeden Musiker des 18. Jahrhunderts bis Mozart als eine Ehrenpflicht galt, stellen die Vollendung dessen dar, was Zeno, seinem Vorgänger im Wiener Hofpoetenamt, nicht gelungen war. Die Urteile über Metastasios dichterische Fähigkeit sind verschieden. Aber eines hat wohl allgemein Geltung: daß dieser Dramatiker, desssen Einfluß auf Schiller — durch seine Moraltendenzen — Abert mit Recht hervorhebt, nicht wie Zeno aus dem angelernten Wissen, sondern aus angeborener, musikverständiger Begabung geschaffen hat. Metastasio betrachtete seine Dichtungen als vollwertige literarische Tragödie; bei aller Rücksichtnahme auf die Musik, deren Gesetze er anerkannte und befolgte, erhob er seine Dichtungen zu einem durchaus selbständigen Bestandteil. „Die Annahme, in der neapolitanischen Zeit hätten Sänger und Komponist alles, der Dichter aber nichts zu sagen gehabt, ist ein großer Irrtum“ (Abert). Ein solcher Dichter, der etwas zu sagen hatte, war Metastasio, der seine Komponisten nicht mit Ratschlägen und Mahnungen verschonte, wie umgekehrt er auch den Wünschen der Komponisten nicht verschlossen blieb. Zum ersten Male seit Quinault begegnen wir wieder einem Dichter, der den beiden Elementen der Oper, der Dichtung und der Musik, Rechnung zu tragen suchte. Als gelehriger Schüler der französischen Tragiker hat er die Gesetze der höfischen Dramatik und Stilistik gelernt, als Italiener besaß er die spielerische Begabung der Lyrik. Daß gerade auch bei ihm in allen Dramen eine Person wie die andere nur mit anderem Namen, aber mit den gleichen Charaktereigenschaften wiederkehrt, ist Ausdruck seines rationalistischen Denkens. Denn Metastasio, dessen Leben fast das ganze 18. Jahr-

[1] Vgl. Fehr, a. a. O.; Angelo de Gubenatis, Pietro Metastasio, Florenz 1910; Kretzschmars ablehnendes Urteil (a. a. O., S. 159ff.) ist wohl zu scharf und einseitig. Dagegen wird ihm Hermann Aberts geistvolle Charakteristik (Mozart I, Leipzig 1923, S. 219) weitaus gerechter. Vgl. ferner E. Valentin, Allgem. Musikzeitung 1932.

hundert ausfüllt, ist — im Gegensatz zu dem von der neuen Zeit unberührt gebliebenen Zeno — in allem ein Mensch seiner Zeit mit ihren Vorzügen und Fehlern. Seine handelnden Personen tragen die Idee dieser Zeit zur Schau. Das Motiv seiner Dramatik ist die Darstellung und Begründung des seelischen Konflikts in Sinn und Technik der französischen Tragödie. Das Aristokratische, das Kretzschmar und Abert[1] an ihm hervorheben, liegt in der Formvollendung seiner Dichtung, die, nach dem Formprinzip der Oper angelegt, bald stereotyp zu werden droht. Dieser Vorwurf trifft weniger Metastasio selbst, als vielmehr die Ansprüche und Forderungen seiner Zeit. Es liegt etwas Klassisches in seiner Sprache, weil Inhalt und Form einander decken. Gewiß müssen wir vieles von der uns konventionell erscheinenden Regelhaftigkeit streichen, um Metastasio gerecht zu werden, aber gerade diese Regelhaftigkeit ist das Merkwürdige und Eigene seiner Dichtung, die geistreich und für die Geschmackskultur seines Jahrhunderts den Eindruck seiner Instinktsicherheit weckt. Metastasio liebt in seiner Lyrik das farbige Bild der Vergleiche und gibt dadurch trotz des durchaus verstandesmäßigen Aufbaus dem Einfall des Musikers Anregung. Seine Formgeschicktheit, seine dramatische Folgerichtigkeit und seine technische Virtuosität entsprechen eben in allem und jedem den Forderungen der Musik, der breiter Spielraum gegeben ist, wenigstens nach dem Maßstab der neapolitanischen Oper.

Das ist im wesentlichen das Positive bei Metastasio. Das Negative — nicht für seine Zeit und ihre Notwendigkeiten, die er wie kein anderer zu erfüllen verstand, sondern hinsichtlich der ferneren Entwicklungsmöglichkeiten — liegt in einem einzigen Punkt: in der Nachgiebigkeit an den Geschmack der Zeit. Das zur Formel gewordene musikalische Formprinzip von Rezitativ und Arie hat gerade er weitgehend berücksichtigt. Dadurch ist die Oper — die von ihm geprägte opera seria — in ihrer Entwicklung lange Zeit gefesselt worden. Durch Metastasio wurde festgelegt, was wir unter dem Gesamtbegriff der neapolitanischen Oper zusammenhalten. Auf dem an Namen überreichen Weg der nunmehr ausgeprägten Affektenoper von Scarlatti bis Mozart liegt der große Irrtum, daß das in unserem Sinne Dramatische zu kurz kam, weil es in den schnell dahineilenden Rezitativen nicht zur Ausdehnung gelangen konnte und — wie es vordem schon war — in den Arien überhaupt keine Geltung erhielt. Die äußeren Verzierungen, die Metastasio anbrachte, vollendeten diese Spaltung, der in der Tat die spätneapolitanische Oper — die reine Gesangoper — erlag. Hasse[2], Jomelli[3], der jüngere Gluck und der Mozart der alten opera seria („Titus") bilden die rühmlichen Ausnahmen.

Mit Hasse, Jomelli und Gluck sind allerdings auch schon die Namen der Männer angegeben, aus deren Bereich die Reform der Oper, d. h. ihrer Dichtung angebahnt und ausgeführt werden sollte. Metastasios Verdienst um die Rückführung der Dichtung auf ein dem antiken Muster ähnliches Bild der Würde und Form — in seinen hauptsächlich historische Stoffe der Antike behandelnden Opern, von denen

---

[1] A. a. O.

[2] B. Zeller, Das Rezitativo accompagnato in den Opern J. A. Hasses, Diss., Halle 1911.

[3] H. Abert, Jomelli als Opernkomponist, Halle 1908.

die „Didone abbandonata", „Olimpiade", „La clemenza di Tito" und durch seine Ausnahmestellung der „Attilio Regolo" sich größter Beliebtheit erfreuten[1] und in Italien wie in Deutschland das Feld beherrschten — überstrahlte seine eigene Zeitgebundenheit. Aber es gab in der Tat außer ihm und den seinen Geist kleinlich nachahmenden Jüngern keinen, der so einflußreich gewesen wäre. Hieran ist zu ermessen, wie stark und bindend das Element der Dichtung für Stil und Form der Musik sein kann.

Die Abkehr Händels[2] von der neapolitanischen Oper, ja, von der Oper überhaupt, ist weniger eine Frage der örtlichen Bedingungen der englischen Verhältnisse gewesen, als vielmehr der Wille zur Überwindung dieser Norm, die ihm durch das Oratorium gelang. Händels Verhältnis zur italienischen Oper ist ziemlich frühzeitig selbständig, auch den Dichtern gegenüber, unter denen Haym und Hill die wichtigsten sind. Aber auch den anderen: Rolli, Stampiglia, dem Arkadier Panfili und Metastasio gegenüber läßt er sich nicht zur Aufgabe seiner Stellung hinreißen, so daß Haym z. B. Metastasios „Siroe" umarbeiten mußte und Hill Rossis „Rinaldo" — aus Tassos „Gerusalemme liberata", das, bezeichnend genug für den starken musikalisch-dramatischen Gehalt in der Sprache Tassos, oft genug herhalten mußte — sinngemäß ins Englische übertrug. Chrysanders Hinweis ist richtig, daß Händels eigene schöpferische Größe mit der Dichtung wächst: da, wo die Dichtung sich in Üblichkeiten bewegt, geht auch Händel darüber hinweg, aber da, wo die Dichtung ernstere Töne anschlägt, erhebt er sich zu seiner vollen erhabenen Größe, ähnlich wie Feo, Leo und später auch Verdi. Es ist typisch, daß die Verbreitung der Opern Händels auf dem Kontinent — vor allem in seiner deutschen Heimat — in keinem Verhältnis zu dem ihnen innewohnenden Wert und der Überfülle von weniger bedeutenden, aber dem allgemeinen Zeitgeschmack entgegenkommenden Opernwerken steht, typisch, weil es Händels Abkehr von der allgemeingültigen Richtung zeigt.

Die immer eindringlicher sich durchsetzende Erkenntnis, daß der beschrittene Weg in eine Sackgasse führen müsse, veranlaßte eine allmählich sich verbreiternde Front der Gegner der modischen Oper, ja, der Oper überhaupt. Am stärksten war der Widerstand in Deutschland, wo teils aus nationaler Gesinnung, teils aber auch aus ästhetischen Erwägungen heraus der Widersinn der bestehenden Opernform abgelehnt wurde. Man stellte als Ursache für die Entwicklungsunfähigkeit des gültigen neapolitanischen Operntyps die Mangelhaftigkeit der Dichtung, des Libretto fest. Das führte zur Reformidee, wie sie Hasse und Jomelli (trotz seiner Bindung an Metastasio), auch Traetta anstrebten und Calzabigi-Gluck verwirklichten: durch die Wiedererweckung der dramatischen Dichtung und der dramatischen Wahrhaftigkeit. Auf der anderen Seite war es die opera buffa, die eine durchaus vielseitigere Richtung einschlug als die opera seria und durch ihr Zu-

---

[1] Eine in der Materialsammlung wertvolle, inhaltlich zuweilen flüchtige Arbeit, auf die für den ganzen Entwicklungsprozeß bis zur Gegenwart hingewiesen werden kann, ist Max Kraussoldt, Geist und Stoff der Operndichtung (Wien 1931), in der die Geschichte der Operndichtung nach Inhalt und Stoffgattung zusammengestellt ist.

[2] Vgl. Friedrich Chrysanders Händel-Biographie (2. Aufl. 1919), sowie Charl. Spitz in der Sandberger-Festschrift 1918 und die Händel-Nummer der Allgem. Musikzeitung 1935.

sammentreffen mit der französischen Oper — dem eigentlichen Höhepunkt der Entwicklung — den Typ der opéra comique endgültig herausbildete, die ihrerseits auf ihrer Wanderung nach Deutschland das dort schon vorbereitete Singspiel antraf. Dieses Lagenverhältnis hat erst die fruchtbringende Wechselbeziehung zwischen Dichtung und Oper hervorgerufen.

Gluck[1] wie sein Dichter Raniero da Calzabigi[2] kommen aus der Umgebung der Italiener, von Metastasio und seinem Kreis. Die ebenbürtige Angleichung von Dichtung und Musik, um deren Verwirklichung es eigentlich in dem ganzen bisherigen Verlauf ging und auch in Zukunft gehen sollte, beherrscht das Werk Glucks. Er vollzog damit nur etwas, was gleichsam „in der Luft lag"[3]. Wie viele verschiedene Stimmen riefen nach diesem „Gesamtkunstwerk"; alle, von Algarotti bis Herder und Lessing, lehnten den bestehenden Operntyp unbedingt ab. Eine äußere Anregung wird Gluck in dem dem Bestreben Lessings gleichenden Kampf des Freiherrn von Sonnenfels in Wien erhalten haben. Die technische Handhabe gaben ihm Singspiel und französische Oper. Aber gerade Gluck wußte, daß der Ausgangspunkt der Reform einzig die Neugestaltung der dichterisch-dramatischen Grundlage sei: „So talentvoll ein Komponist auch sein mag, so wird er doch stets nur mittelmäßige Musik machen, wenn der Dichter in ihm nicht den Enthusiasmus erweckt, ohne den die Werke aller Künstler welk und schwach sind[4]". Das ist ein Standpunkt, der nicht neu ist. Er kehrt immer wieder und hat nur seine bündigste Erklärung im Schaffen Glucks und in dessen Gemeinschaft mit Calzabigi gefunden[5]. Daß sich die Reform, die eben in der Überwindung des dichterischen Formalismus der neapolitanischen Oper bestand, nicht in Deutschland, auch nicht in Italien vollzog, sondern in Frankreich, besagt alles. Daß es andererseits bei der Einmaligkeit des Reformwerkes von Gluck und Calzabigi blieb und die Wirkung in vollkommener Gestalt sich erst wesentlich später durchsetzte, ist in der Ungunst der Verhältnisse begründet und in dem Widerstand, der von der Theaterwelt und den sie beherrschenden Dichtern und Musikern entgegengesetzt wurde. Der Kern der Reform ist die Zurückführung des Tragischen auf die Einfachheit, „auf die stille Einfalt und edle Größe" Lessings, vor der alle die Unnatürlichkeiten und vernunfthaften Erwägungen der italienischen Operndichtung und Oper von selbst verschwinden. Das Dramatische ist das Gesetz, das durch keine Nebendinge, keine lyrischen Abwegigkeiten und keine Formbeengungen (wie sie die Arie verkörpert) gehemmt oder gestört wird. In der programmatischen Vorrede zur „Alceste" (1769) sagt Gluck eindeutig: „Ich glaubte, die Musik müsse für die Poesie dasjenige sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von

---

[1] Über Gluck sei auf die Arbeiten von Max Reissmann, Welti, Kretzschmar, Kurth, Arend und Anton Schmid (Leipzig 1854) hingewiesen, doch fehlt noch die grundlegende Gluck-Biographie. Kretzschmars Urteil (a. a. O. S. 195ff.) über Wagners mißverständliche Stellung zu Gluck in „Oper und Drama" ist richtig.

[2] Vgl. Ghino Lazzeri, La vita e l'opera letteraria di Ranieri Calzabigi, 1908; H. Michel in Gluck-Jahrbuch 1918 und Welti in Vierteljahrsschr. f. Musikwiss. 1891.

[3] Auch das ist ein Beitrag zur Generationstheorie. Vgl. Lorenz, Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen, Berlin 1928.

[4] Brief an den Herausgeber des Mercure de France, 1773.

[5] Der Streit um den Vorrang zwischen beiden hat für uns keine Bedeutung.

Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, indem sie uns dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören." Belebung — das ist der Grundgedanke, das Bewegende, das in Dialog und Handlung einen ununterbrochenen Fortgang bewirken soll. Diese überaus starke Anlehnung an den dramatischen Gegenstand, dessen Stoff nach Dichtungen von Calzabigi, Gaillard, Tschudi und Quinault der antiken Mythologie entnommen ist (die italienischen Jugendopern scheiden aus)[1], die Rücksichtnahme auf das Dichterische und Bildliche des Geschehens haben Gluck sogar so weit getrieben, daß er in der Ausdehnung der Musik sehr sparsam, zu sparsam fast, vorging, um dem dramatischen Charakter seiner Musiktragödien kein Hindernis in den Weg zu stellen — just das äußerste Gegenteil der um Dichtung und Dramatik unbekümmerten Musikoper der Italiener.

Zu den letzten großen Plänen Glucks — „Echo et Narcisse" schloß 1779 das mit dem „Orfeo" 1762 begonnene Reformwerk ab — gehören die Dramatisierung des „Alexanderfest"[2] von Dryden und die musikalische Ausgestaltung von Klopstocks „Hermannsschlacht"[3]. Dieser unausgeführt gebliebene Plan bestätigt vielleicht am allereindringlichsten Glucks Beziehung zur Dichtung, in diesem Falle besonders bemerkenswert, weil es sich um Klopstock handelt. Das führt uns zu einem Ratschlag, den wir in Sulzers „Allgemeiner Theorie der schönen Künste"[4] unter dem Artikel „Oper" finden. Dort ist unter den zur Veroperung vorgeschlagenen Stoffen auch die „Hermannsschlacht" angegeben. Der Artikel ist genauer Beachtung wert, weil er eine ausführliche und sinnvolle Deutung des Begriffs der Oper gibt und stärker noch als alle vordem geäußerten Meinungen klipp und klar das Ideal der Oper im Gesamtkunstwerk erkennt. „Bey dem außerordentlichen Schauspiel", beginnt der Artikel, „dem die Italiener den Namen opera gegeben haben, herrscht eine so seltsame Vermischung des Großen und Kleinen, des Schönen und Abgeschmackten, daß ich verlegen bin, wie und was ich davon schreiben soll." Das ist die Verurteilung der italienischen Oper! Wichtig ist: „die Oper ist ein Schauspiel, unter dessen Abgeschmacktheiten auch Sachen zu finden sind, die tatsächlich tief ins Herz dringen, Mitleiden, Furcht und Schrecken erregen." Furcht und Mitleid! Man denkt an Lessing und seine Auseinandersetzung mit Gottsched und den Franzosen. Aus der Darstellung klingt das Bedauern heraus, daß diese der Tragödie eigenen Wirkungen in der Oper nur Seltenheiten sind. Darum wäre es erwünscht, „daß alle Menschen von Geschmack sich vereinigen möchten, um diesem großen Schauspiel die Vollkommenheit zu geben, deren es fähig ist." Denn: „Die Oper kann das größte und wichtigste aller dramatischen Schau-

---

[1] Vgl. Ernst Kurth, Die Jugendopern Glucks (Studien zur Musikwissenschaft I, 1913).

[2] Charles Burney, Tagebuch einer musikalischen Reise II, 1772, S. 176.

[3] Klopstocks „Hermannsschlacht" war 1769 vollendet (vgl. Richard Hamel in Kürschners „Deutscher Nationalliteratur", Bd. 48). Einen Ersatz gab Johann Heinrich Rolles „Hermanns Tod" (1783), den Samuel Patzke unter Klopstocks Einfluß gedichtet hatte. Wir werden noch darauf zurückkommen. Vgl. Erich Valentin, Johann Heinrich Rolle („Sachsen und Anhalt", Jahrb. d. Hist. Kommission, Bd. 9, Magdeburg 1933), S. 155.

[4] Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste III, 2. Aufl., Leipzig 1793, S. 572ff. Die 1. Aufl. entstand 1772/73.

spiele seyn, weil darin alle schönen Künste ihre Kräfte vereinigen: aber eben dieses Schauspiel beweist den Leichtsinn der Neuern, die in demselben alle diese Künste zugleich erniedrigt und verächtlich gemacht haben! Poesie, Musik, Tanzkunst, Malerey und Baukunst vereinigen sich zur Darstellung der opera." Aber: „Die Dichtkunst liefert den Hauptstoff, indem sie die dramatische Handlung dazu hergiebt." Diese Feststellung, die durch Beispiele belegt wird, wird erläutert in dem Hinweis, „daß der wahre historische Stoff" gängig sei, „so wie das Trauerspiel ihn wählt." Darum: „Man kann also überhaupt annehmen, daß der Trauerspieldichter und der Operndichter einerley Stoff bearbeiten." Der Unterschied liegt nur darin, daß der Operndichter die Bahnen der Natur verlassen muß[1]. „Seine Maxime ist, alles so zu behandeln, daß das Auge durch öfters abwechselnde Scenen, durch prächtige Aufzüge und durch Mannigfaltigkeit stets ins Gesicht fallender Dinge in Verwunderung gesetzt werde, diese Dinge seyen so unnatürlich als sie wollen."

Als Ursache für den gewaltsamen Zwang am Stoff und für die Ungereimtheiten, die die Oper in Wirklichkeit kennzeichnen, ist in diesem Artikel die Mode angegeben, die den Dichter zwinge, das Innere, die Handlung, einem Gegenstand zu opfern. Es ist der gleiche Anlaß, der die Auswirkung der Gluckschen Reformen verhindert. Trotz ihrer Mängel hat sich die Oper italienischen Stils zu halten vermocht, trotz ihres „kindischen Zeugs", des „Ewigen Einerley gewisser Materien", trotz der auch in der Musik vorkommenden „Ungereimtheiten", trotz der Einförmigkeit der Arienform. Um das Urteil zu belegen, wird kein geringerer als Algarotti zitiert: „Von allen Schauspielen, die zum Zeitvertreib von Personen mit Geschmack und Einsicht erfunden worden, scheint keines feiner ausgedacht oder vollkommener zu seyn als die Oper." Aber sie ist es nicht wegen der „vernachlässigten Übereinstimmung der verschiedenen Dinge", d. h. der verschiedenen an der Oper beteiligten Künste. Dennoch, so wird bei Sulzer ergänzt, hat man bei der Oper als solcher den tiefen Eindruck, was für ein „fürtreffliches Schauspiel" die Oper sein könnte. Das zu ermöglichen ist ein fester Grund nötig, der festeste, nämlich die Verbindung der Oper mit dem „Nationalinteresse eines ganzen Volkes". Das ist im Hinblick auf die Griechen und ihre tragische Kunst gesagt. Bei diesem zu erwartenden Werk wird aber eines vorausgesetzt: „Die Hauptsache käme nun auf den Dichter an"[2]. Ihn soll, ohne Rücksicht auf die Sonderwünsche der Sänger und all die Einzelheiten, die gerade in der bestehenden Oper maßgeblich seien, nur der Grundsatz leiten: „Ein Trauerspiel zu verfertigen, dessen Inhalt und Gang sich für die Hoheit, oder wenigstens das Empfindungsvolle des lyrischen Tones schickte. Dazu ist in Wahrheit jeder tragische Stoff schicklich." Die stets wiederkehrende Unterscheidung vom Literaturtragiker ist nur die: dieser baut verwickelte Handlungen, jener Empfindungen, anders gesagt: der Tragiker zeigt die Handlung, der Operndramatiker ihren Eindruck, indem er dabei die Handlung als solche keineswegs ausschaltet.

---

[1] Vgl. Gottscheds „Akademische Rede" 1751 (Gesammelte Schriften, Gottsched-Verlag, Berlin, herausgegeben von E. Reichel, Berlin 1904/05, Bd. VI, S. 270).

[2] Das entspricht Scheibes Forderung: „In allem muß der Komponist dem Dichter folgen." (Critischer Musicus, Leipzig 1475, 13. Stück, S. 128.)

Ein Musterbeispiel aus der Literatur ist danach Klopstocks „Hermannsschlacht", die den Gesetzen einer derartigen Oper entspricht[1]. Es kommt auf die Fähigkeit des Dichters an, den Stoff so, vor allem einheitlich zu gestalten. „Eine solche Oper wäre allerdings eine völlig neue Art des Dramas." Welche Stoffe sind das? Als Beispiele sind angegeben u. a. Ossians „Temora" oder die Eroberung Bagdads durch Großsultan Murad IV. in Demetrius Kantemirs „Osmanischer Geschichte". Dieser nachdrückliche Hinweis auf einen Stoff aus der Dichtung, dazu nicht einmal aus der Dramatik, kündet die Wandlung der Lage an, besonders die Erwähnung Ossians, dieses Werks Macphersons, durch das die von Addison befürwortete Volkspoesie, um nicht zu sagen, völkische, nordische Poesie — auch wenn sie mißverstanden war — wirkungsvoll den Kampf um die Eigenberechtigung der deutschen Literatur, den Klopstock und Lessing ausfochten, unterstützte. Der Ertrag des Kampfes der Literatur kam in erheblichem Maße der Oper zugute, eben weil, wie es weiter bei Sulzer heißt, der Dichter die Hauptperson ist, der die Oper zu einem guten Schauspiel machen kann. Wie sich diese Oper technisch und musikalisch gestalten soll, ergibt sich von selbst: sie muß auf die Übertreibungen des Gesanges verzichten (hier wird Händel als etwaiges Vorbild genannt), sich von der Arie loslösen (Gluck), den Tanz aus der Oper herausnehmen, um so zu einer dramatischen Einheit zu gelangen[2].

Gewiß, die Oper hat von Anfang an in bestimmten Stoffen ihre dichterischen Urbilder gehabt, in den Werken der griechischen Tragiker, bei Homer, bei Vergil, bei Tasso. Aber in dem entscheidenden Wendepunkt der deutschen Dichtungsgeschichte äußert sich erstmalig die Absicht einer bewußten, planmäßigen Erziehung. Ihre Verwirklichung vollzog sich zunächst auf einem neutralen Gebiet, dem Oratorium. Und zwar im deutschen Oratorium zwischen Händel und Haydn. Denn auch das Oratorium hat in dieser Epoche den gleichen kritischen Weg gehen müssen wie die Oper. In dieser Zeit wechselt das Oratorium, das nach Mattheson und den anderen Theoretikern gleichsam „eine geistliche Oper" ist[3], in eine Zwischenform hinüber: in das „musikalische Drama" Johann Heinrich Rolles. Diese musikalischen Dramen sind in Wirklichkeit Oratorien mit szenischer Gliederung und Angaben (Einteilung nach „Handlungen"), die nachweislich nicht auf der Bühne, sondern im Konzertsaal aufgeführt wurden[4]. Sie stellen durch ihre

---

[1] Vgl. Schiller, Über naive und sentimentale Dichtung: „Was nur immer, außerhalb der Grenzen lebendiger Form und außer dem Gebiete der Individualität, im Felde der Idealität zu zu erreichen ist, ist von diesem musikalischen Dichter geleistet." „Ich sage musikalischen, um hier an die doppelte Verwandtschaft der Poesie mit der Tonkunst zu erinnern."

[2] Als wichtige äußere Bedingung ist bei Sulzer die Einrichtung der Bühne genannt. Vgl. Artikel „Drama", a. a. O.

[3] Johannes Mattheson, Der vollkommene Kapellmeister, Hamburg 1739, § 65. Der Erinnerung wert ist Matthesons Ausführung über „Der Componisten Schreibart" (Kern melodischer Wissenschaft, Hamburg 1737, Kap. II, S. 21), in der er verlangt, daß der theatralische Stil nicht nur in den Rezitativen, sondern auch in den Arien vorzufinden sei. Vgl. ferner „Musikalischer Almanach für Deutschland aus dem Jahre 1783" (Leipzig 1782, S. 166ff.) mit der Darstellung Forkels (vgl. Heinrich Edelhoff, Johann Nikolaus Forkel, Göttingen 1935, S. 111).

[4] Vgl. E. Valentin, Johann Heinrich Rolle (a. a. O.) und Arnold Schering, Geschichte des Oratoriums (Kl. Handb. der Musikgeschichte, Bd. III), Leipzig 1911, S. 35ff.

unentschiedene Haltung, die sie zwischen Oper und Oratorium eingliedert und ihnen etwa die Wirkung der azioni sacri gibt, einen Übergang dar. Die Entstehung des ersten der oratorisch-opernhaften Werke Rolles, der meist irrigerweise in die Gefolgschaft Grauns gesteckt wird, während er vielmehr zu Hasse neigt, geht auf den „Messias" Klopstocks zurück, dem Rolle selbst nahe stand. Aus dieser ersten literarischen Bindung folgt seine weitere Tätigkeit, seine enge gemeinschaftliche Arbeit mit der durchweg im Kreise Klopstocks, Gleims und der Schweizer stehenden Gruppe der Samuel Patzke, Niemeyer, Herrosee und Sucro. In Rolles „Musikalischen Dramen" haben wir — zur gleichen Zeit, als Gluck sein Reformwerk durchsetzte — eine absichtlich geprägte neue Form, deren Zusammenhang mit Klopstock deutlich ist. Diese stark betonte Verbindung mit der dichterischen berechtigt uns, in Rolle, in dem sich die Entwicklungsströmungen zwischen Händel und Haydn, wie zwischen Hasse, Graun und Gluck kreuzen, einen literarischen Musiker zu sehen. Die Vorreden seiner größtenteils im Druck erschienenen Dramen geben uns bezeichnenderweise genaue Auskunft über den Ursprung der behandelten biblischen, mythologischen und vaterländischen Stoffe. In der Vorrede zum „Saul"[1] heißt es beispielsweise: „Die Geschichte, darauf sich dieses Drama bezieht, findet der Leser im ersten Buche Samuelis, im 16ten Kapitel, vom 14ten bis 24ten Verse. Brown, ein englischer Dichter, hat diesen Gegenstand in einer Cantate bearbeitet, und nach der Übersetzung des Herrn Eschenburgs von dieser Cantate, hat der Herr Pastor Patzke dieses musikalische Gedicht verfertigt, und so viel als möglich die eigenen Worte des Übersetzers beybehalten, und nur die Zusätze gemacht, wo es die dramatische Form erforderte. Die eingeschalteten Lieder sind zum Theil aus den Cramerschen Psalmen genommen." Oder schon im „Tod Abels"[1]: „Der Verfasser darf es wohl nicht erinnern, daß dieser Abel nach Geßnern gearbeitet worden. Aber in der gegenwärtigen Ausgabe wird der Leser ein paar neue Arien finden, die in der so bekannten Ausgabe der musikalischen Compositionen nicht stehen. Sie wurden auf Verlangen einiger Freunde gemacht, und man wünscht, daß sie Herr Rolle zu der neuen Ausgabe seines Abels setzen möchte. Es ist aber unterblieben." Und zum „Simson"[2]: „Die Geschichte des Dramas findet der Leser im Buche der Richter vom 13ten bis zum 17ten Capitel. Die Abweichungen von dieser Geschichte, und die Veränderungen derselben hat Natur des Drama, Würde des Sujets, und Bedürfniss der Musik notwendig gemacht."

Das Neue, was sich aus dieser Lage im Scheitelpunkt einer für die deutsche Literatur und Musik schlechthin bedeutsamen Entwicklung ergibt, ist: der Begriff der Oper erhält durch seine neuartige Beziehung zur Dichtung den uns geläufigen Sinn. Mit anderen Worten: die Form der italienischen Oper ist überwunden. Rolles Werk trat gleichzeitig mit den deutschsprachigen Versuchen der „richtigen" Oper in die Welt. Die Voraussetzungen liegen etwas weiter zurück: im Singspiel, in der opéra comique und in der opéra buffa, in deren Haltung und Art sich zugleich die Absonderung von den bisher allein gültigen Beziehungen zur Dichtung kundtat. Allein die Tatsache, daß die Komödie aus

---

[1] Text von Samuel Patzke, Leipzig 1771.

[2] Ebenfalls von Patzke, Leipzig 1784 oder 1785.

ganz anderen Bedingungen erwachsen ist als die Tragödie, daß das Komische, das dem Alltäglichen, den Gewohnheiten entnommen ist, aus der eigentlichen Oper florentinischen Stils ferngehalten wurde, beweist, daß man es hier mit einem anderen, einem natürlicheren Lebenselement zu tun hat. Die komische Oper[1] geht auf die Komödie mit ihren schon im Altertum bekannten Harlekinfiguren zurück; denn schon im 16. Jahrhundert ist die Literaturkomödie ohne Musik undenkbar, so daß aus ihr Orazio Vecchis „L'anfiparnasso" (1594), die „Commedia harmonica", die Musikkomödie, organisch herauswuchs, ein Stück durchaus volkstümlichen Charakters. Der Ursprung der komischen Oper, der zeitlich unbestimmt ist, liegt also in der Verbindung von Musik und commedia dell'arte. Bestimmte Typen des bürgerlichen Lebens hatten sich in der Literaturkomödie des 17. Jahrhunderts herausgebildet. Diese Typen wurden in der Stegreifkomödie zu Karikaturen, unter ihnen die berühmtesten: der Pantalon, der dottore aus Bologna, der Miles gloriosus, der auch in der deutschen Literatur (Gryphius' „Horribilicribrifax") auftritt, die Courtisane aus Venedig, die Vertreter fremdrassiger Völker: Juden, Mohren usw.

Als Ahnherr dieser Musikkomödie darf Lasso angesehen werden[2], der in seiner Jugend ein begeisterter Anhänger der commedia dell'arte war. Die eigentliche Entstehung vollzog sich indessen erst mit Vecchis „Anfiparnasso", dessen Gattungszugehörigkeit allerdings umstritten ist. Aber wir können wohl getrost in ihr ein szenisches Werk sehen. Aus dem gleichen Geiste kommen die madrigalesken Opern Banchieris, mit denen allerdings die Komödie auf einige Zeit verschwindet, da die Geburt des dramma per musica alle Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Vielleicht unbeabsichtigte (?) komische Momente treten wohl erst bei Monteverdi wieder auf (Charon im „Orfeo"), dann aber bei den Venezianern, so in Cavalli-Cicognonis „Giasone" die beliebte Gestalt des stotternden Dieners, um dessen Daseinsberechtigung in der Tragödie sich ein heftiger Streit entwickelte, bei dem sich die Verfechter des Komischen auf die Tragikomödien der Antike beriefen.

Das Melodramma „San Alessio" von Steffano Landi mit dem Text des Kardinals Barberini (1634) ist in solchem Sinne eine Tragikomödie[3]. Aus dem Umsichgreifen der komischen Züge ergab sich zu guter Letzt das Intermezzo, das den ausgeprägten Gattungstyp der komischen Oper verkörpert. Pergolesis „La Serva padrona" (1733) ist nach d'Arienzo der Typus der „bürgerlichen Melokomödie", Pergolesis „Il frate innamorato" dagegen ist komische Oper[4]. Das den Komödien wie den komischen Opern bis auf weiteres Gemeinsame ist das volkstümliche Element in den Gestalten und in der in diesem Falle: neapolitanischen, Dialektik (vgl. Hamburg!). Es ist kein Zufall, daß der überraschend schnelle Aufstieg der opera buffa in die gleiche Zeit fällt, in der der Venezianer Carlo Goldoni die klassische italienische Komödie schuf. Die Texte der opera buffa sind selbst Komödien,

---

[1] Vgl. Nicola d'Arienzo, Die Entstehung der komischen Oper, deutsch von F. Lugscheider (in Musikalische Studien X, Leipzig 1901).

[2] Vgl. Adolf Sandberger, Orlando di Lassos Beziehungen zur italienischen Literatur (Aufsätze zur Musikgeschichte, München 1921, S. 41ff.).

[3] Dazu vgl. d'Arienzo, a. a. O., S. 24ff.

[4] d'Arienzo, a. a. O., S. 95ff.; Kretzschmar, a. a. O., S. 181ff.

die die bekannte Forderung der Einheit von Ort und Handlung im Gegensatz zur opera seria erfüllt. Der Gegensatz wird noch deutlicher, wenn wir in den ersten „dramati dei servi" nichts als volkstümliche Parodien auf die Überspanntheiten der opera seria erkennen. Die bewußte Gegenwärtigkeit, mit der die neapolitanischen Buffadichter, wie Gianni, Piscopo und Goldoni, selbst ihre Stoffe und ihre Sprache aus dem unverfälschten Volksleben nahmen, gab von Anfang an der Oper eine lebensvolle, entwicklungsfähige Grundlage. Witz, Satire auf alles Mögliche, was es gab, und romantische Züge, die der Librettist Saddomeneo in Vincis „Li Zit'n Galera" in die opera buffa einführte und die dann Cerlone zum Prinzip erhob, vermengten sich zu einem geistreichen, aber entzückend harmlosen Geplänkel, das mit einer Strenge durchgeführt wurde, die eben der ähnliche Zukunftsmöglichkeiten in sich tragenden Hamburger Oper fehlte. Diese Folgerichtigkeit der „comedia in musica", wie sie auch genannt wurde, grub zu ihrem Teil der opera seria, gegen die der Widerstand immer stärker anwuchs, das Wasser ab, fast zur selben Stunde, als in England John Gay mit der „Beggars Opera" gegen die Gespreiztheit der italienischen Oper Sturm lief.

Durch die Erweiterung der Stoffgebiete der opera buffa, die Ausdehnung auf die Zeitsatire und die empfindsame Idyllik, wurde auch ihre Verbreitung gefördert, derart, daß sie in noch umfangreicherem Maße als die von ihr verdrängte opera seria über Italiens Grenze hinauswanderte: nach Deutschland, aber auch nach Frankreich, wo sie schon in der Zeit ihrer ersten Blüte eingedrungen war.

Durch Pergolesis „Serva padrona" war die opera buffa 1752 in Frankreich heimisch geworden. Rousseau folgte ihren Spuren, Favart, Sédaine und Marmontel verallgemeinerten sie in ihren Textbüchern für Gluck, Duni, Philidor, Monsigny, Grétry usw. Der sich entspinnende Kampf um die opera buffa ist ein Kampf der Generationen, der Weltanschauungen und der Politik. Die Gruppe „au coin du roi" trat für die in Rameau verkörperte, das heißt also die von Quinault-Lully geschaffene tragédie lyrique ein, die andere „au coin de la reine" für die Buffo-Oper — es war der Kreis der Enzyklopädisten. Die Überbrückung der Gegensätze erreichte Gluck, dessen Reform in Frankreich Schule machen sollte.

In diesem Buffonistenstreit, durch den die komische Oper, die opéra comique[1] ihren letzten Schliff erhielt, spiegelt sich die politisch geladene Zeitlage wieder. Die neue Oper, die ihre Themen aus den Zeitereignissen nahm und in ihrem Ursprung parodistisch gedacht war, ist der erste Vorklang der Revolution[2], in deren Tagen die bürgerliche Oper sich als Erbe der alten höfischen tragédie lyrique durchsetzte.

Eine Entscheidung dieser opéra comique ist dabei für die gesamte Entwicklung auch der deutschen Oper bis Wagner von außerordentlicher Bedeutung: der

[1] Vgl. außer Kretzschmar, a. a. O., S. 225ff. Hermann Abert, a. a. O. I, S. 639ff.

[2] Beaumarchais' berühmte Lustspiele, die dieser Zeit angehören, sind schon hier heranzuziehen. Das Vorwort zu seinem „Barbier von Sevilla" enthält einen interessanten Abschnitt: „Un vieillard amoureux prétend épouser demain sa pupille: un jeune amant plus adroit le prévient, et, se jour même, en fait sa femme a là barbe et dans la maison du tuteur. Voilà le fond, dont on eût pu faire, avec un égal succès, une tragédie, une comédie, un drame, un opéra, et coetera."

Verzicht auf das heilige italienische Rezitativ, das die opera buffa — im Nachklang der opera seria — beibehielt. Der gesprochene Dialog ist ein eindeutiger Beweis für den Zusammenhang zwischen Oper und Schauspiel. Er ist der letzte Rest aus den mit Vaudevilles vermischten literarischen Komödien, wie sie etwa Lesage, der Wegbereiter Favarts, ins Leben gerufen hatte. Diese von den Ästheten heftig umstrittene Stellung des gesprochenen Wortes innerhalb der Oper ist entscheidend in der Geschichte der Oper. Der Dialog ist inhaltlich bedingt, weil der ursprünglich satirische Charakter der opéra comique im gesprochenen Wort (das auch, nach dem Muster der Stegreifkomödie, improvisiert wird) schlagkräftiger hervorgehoben werden kann als im durchkomponierten Gesangsvortrag. Bezeichnenderweise hat diese Auflockerung des Stofflichen, das nun nicht mehr der Mythologie, sondern dem unmittelbaren Geschehen der Stunde, heiteren und ernsten Erlebnissen entnommen wurde, die alten programmusikalischen Äußerlichkeiten und Romantizismen der tragédie lyrique nicht zu verdrängen vermocht. Aber durch die neue Ausrichtung der dichterischen Vorlage erhöhte sich die Formvielfalt der musikalischen Mittel.

An dieser Stelle fand auch das deutsche Singspiel seinen Anschluß. Dem von England (Bettler-Oper) kommenden Einfluß, der gleichläuft mit Lessings Eintreten für Shakespeare, entstammten die ersten possenhaften Versuche der Weiße, Standfuß und Hiller, die durch das in Schwang kommende Lied — ein vorerst rein literarisches Erzeugnis — und die politischen Strömungen angeregt wurden. Der Zug zu unbedingter Einfachheit, die, entgegen dem höfischen Opernschwulst, die Textunterlagen auszeichnet, spiegelt sich in der Musik wider. Hillers klassisch zu nennendes Werk bildet die Grundlage für die deutsche Oper. Ihre, dem Charakter der deutschen Dichtung der Zeit entsprechende literarische Haltung äußert sich in den allmählich sich wandelnden Textansprüchen. Aus den primitiven Spielen Schiebelers und Weißes, die Hiller vertonte, wurden ausspruchsvollere Dichtungen, deren Vorlagen zum größten Teil einen literarischen Hintergrund hatten. Wichtig ist, daß die Entwicklung des Singspiels zur Oper erst den musikalischen Charakter hineingetragen hat, der von der französischen opéra comique herrührte, während das dramatische Gerüst nach wie vor das gesprochene Schauspiel geblieben ist. Durch diese grundsätzliche Ausrichtung auf das Schauspiel, das die Operette, die „kleine Oper" von sich ableitete, erhielt die Oper neue Gesetze. Das geschah durchaus zum Ärger Ramlers, aber auch schon Gottscheds und dann vor allem Lessings, dessen dramatische Grundsätze die Grundlage einer gegen die italienische Oper gerichteten deutschen Opernästhetik wurde[1]. Das Schauspiel selbst hatte, unter dem Einfluß Shakespeares, seine Revolution durchgemacht, so daß eine etwaige Parallele zur florentinischen Oper falsch am Platze wäre. Man war in der Stoffwahl vom hohen Olymp heruntergestiegen und selbst da, wo man die Mythologie hindurchklingen ließ, bewegte man sich natürlicher. Es kündigte sich in dieser vom Schauspiel vorbereiteten Wandlung der

[1] Diese Tatsache festgestellt zu haben, ist das Verdienst Franz Rühlmanns in „Richard Wagners theatralische Sendung" (Braunschweig 1935), S. 10ff. Vgl. ferner Alfred Bock, Deutsche Dichter in ihren Beziehungen zur Musik, Leipzig 1893. Auch Gleim gehört zu den Gegnern der „Operette".

Oper an: das Problem „Dichtung und Oper" erhält einen neuen Sinn. Nun handelt es sich nicht mehr um die ängstliche Anklammerung an ein falsch gesehenes Vorbild, sondern gewissermaßen um eine unverbindliche Anregung, die sich darin zu äußern beginnt, daß die Operndichtung dazu übergeht, ihre Stoffe und Gedanken aus der Literatur zu entnehmen. Diese Wechselbeziehung ist kein Zeichen von Einfallslosigkeit, sondern lediglich der Ausdruck der Zeit. Einfallslosigkeit wird es erst in dem Augenblick, da das Libretto zum Gerüst der Oper herabsinkt und seine Stellung als ein mitbestimmender Bestandteil der Oper (als einer unter vielen!) aufgibt.

Welche Bedeutung dem Singspiel zufällt, ist aus seiner nicht nur im Volke, sondern auch an den Höfen ihm zugewandten Pflege ersichtlich. In den Dichtungen von Gotter, Nicolai, Meißner u. a., auch von Goethe, der das Singspiel zu jener Kunstform erhob, die ihm Mozart als Musiker gab, in den Vertonungen von Benda, Neefe, Schweitzer, Schuster usf., in den Stoffentlehnungen aus Shakespeare, Wieland usw. zeigt sich die eigene Art des norddeutschen Singspiels, das seinen Einfluß nach dem Süden erstreckte; dort wurde es bald heimisch und nahm verschiedene Formen an: als Wiener Singspiel mit Rührseligkeit, Possenhaftigkeit und Zauberspuk, mit Improvisationen und Gassenliedern. Dies Gattung hat von sich aus den neuen Lustspieltyp der Lokalposse eines Raimund und Nestroy hervorgerufen. In Wien vollzog sich die Spaltung zwischen Oper und Komödie.

Die Oper, eben das Singspiel, das in Wien Haydn und Dittersdorf pflegten, vollendete Mozart. Kurz nach der Zeit, als er daran dachte, Goldonis „Il servitore di due padroni" zur deutschen Oper umzugestalten, um aus ehrlichem Verlangen seinen Teil zum Ausbau des deutschen Operntheaters beizutragen, schrieb er seine „Comödie mit Musik", den von Stephanie zusammengestoppelten „Schauspieldirektor". Vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt des Theaters betrachtet ist indessen trotz Mozart gerade die Ausrichtung des norddeutschen Singspiels fruchtbringender als die des nur eine Folgerung darstellenden süddeutschen Singspiels, weil es den Vorrang hat. Denn der literarische Ausgangspunkt ist in den Singspielen Hillers und seines Kreises weit eindeutiger und bewußter herausgestellt als in dem mehr und mehr zum volkstümlichen Schaustück hinübergleitenden Wiener Singspiel. Gewiß, anders als es sich Gottsched dachte, ist in den Singspielen die „ganze Ökonomie der Opernfabeln[1] auf einen guten Fuß" zu stehen gekommen; aber was der Mangel an dem gesamten italienischen Operntheater von Rinuccini bis Metastasio war, ja, auch an Gluck-Calzabigis Reformgedanken, den Rühlmann als eine Selbsttäuschung bezeichnet, die ewige gesuchte Problemhaftigkeit der Verhältnisse von Dichtung, Musik und Dramatik, das ist im Singspiel in höchst einfacher sachlicher Natürlichkeit überwunden. Die „wohleingerichtete Fabel", die Gottsched vermißte, ist endlich gefunden. Die Entwicklungsmöglichkeiten des Singspiels, die sich auch tatsächlich erfüllten, werden nicht allein durch die Verschiedenheit der einfachen musikalischen Mittel, sondern auch durch eine inhaltliche Vielfalt bestimmt, der auch ein neues dramaturgisches Empfinden entsprechen mußte. Rücksichtslos ist mit dem fast zwei Jahrhunderte

---

[1] Gottsched, Beiträge IV, 1734. Vgl. E. Reichel, Gottsched und Scheibe (SIMG II).

durchgeschleppten Irrglauben an das verwirklichte Vorbild der antiken Tragödie gebrochen worden. Das Singspiel bewirkt die endgültige Loslösung von der Renaissanceoper. Dieser Erfolg, den keine Ästhetik und keine Reform zu erreichen vermochten, kam im besonderen der deutschen Oper zugute, die an dieser Stelle ihr eigenes dramatisches Gesetz entdeckte, dessen sinnfälligste Auswirkung der „Freischütz" ist. Der „Freischütz" ist nicht ein Anfang, sondern bereits die Erfüllung einer in den letzten drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts vorbereiteten Umgruppierung.

Diese revolutionierende Stellung des Singspiels geht überein mit der durch Lessing und den jungen Goethe verkündeten Shakespeare-Verbreitung. Dieser Dichter, der das deutsche Schauspiel in ein neues Licht rückte, hat auch die Oper entscheidend beeinflußt. Vielleicht nicht unmittelbar; aber wir entdecken, daß in der gleichen Zeit, in der durch den Sturm und Drang an den überkommenen Formen gerüttelt wird, sich auch das Verhältnis von Dichtung und Oper verschiebt. An die Stelle einer bisher gültigen Hörigkeit tritt eine gleichsam freiwillige Unterordnung der Oper unter die Dichtung, in dem Sinne, daß die Oper wohl ihre Fabeln, in den wenigsten Fällen aber ihren Text aus der „zünftigen" Dichtung nimmt. Durch diese Umschaltung ist endgültig ein Trennungsstrich zwischen Opern- und Literaturdichtung gezogen. Die Oper erhält ihre inhaltliche Anregung durch die Dichtung, die aber nicht mehr ihre Form zu bestimmen hat. In diesem Augenblick beginnt der zweite Abschnitt der Operngeschichte, auf einer in jeder Hinsicht von der des ersten Abschnittes unterschiedenen Grundlage.

In den den Spielplan[1] beherrschenden Singspielen der André, Benda, Duni (mit Monsigny und Grétry), Hiller, Naumann, Neefe, Schweitzer, Wolf u. a. ist es so, daß in der Regel der Text eigens für dieses Singspiel hergestellt wurde, entweder nach einer eigenen Idee oder aber meist nach dem Stoff eines literarischen Werkes, d. h. nicht mehr allein des Dramas, sondern auch des Romans und der Erzählung. Das ist die Methode, die — außerhalb Wagners — das ganze 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart hinein an der Tagesordnung geblieben ist. Unter den Dichtern finden wir Shakespeare, dessen „Romeo und Julia"[2] von Gotter und Benda 1776 die Shakespeare-Veroperung einleitet, Goldoni und Gozzi (nach Goldoni sind z. B. Engels und Neefes „Die Apotheke", Heermanns und Wolfs „Die Dorfdeputation", nach Gozzi Gotters und Andrés „Das tartarische Gesetz"), Molière (Bretzners und Kospoths „Adrast und Isidor"), Perrault, Tasso (die „Armide" von Bock und Naumann), Voltaire („Die schöne Arsène" von Favart-André und Monsigny nach Voltaires Gedicht „La Bégueule" und „Lisuart und Dariolette" von Schiebeler und Hiller nach Voltaires „Ce qui plaît aux dames",

---

[1] Eine vorbildliche Zusammenstellung hat Herbert Graf in „Das Repertoire der öffentlichen Opern und Singspielbühnen in Berlin seit dem Jahre 1771" (Berlin 1934) gegeben. Vgl. außerdem Kretzschmar, a. a. O., S. 213ff.

[2] Shakespeares „Romeo und Julia" gehört mit Beaumarchais' „Le Barbier de Séville", der ja nicht nur in Rossini seinen Komponisten fand, zu den wohl meist veroperten Literaturwerken. — Besonderes Interesse als ausgesprochenes Schauspiel mit Musik beansprucht das von Rousseau und Georg Benda gepflegte Melodram („Pygmalion" des Rousseau und Bendas „Ariadne" und „Medea"). Der Versuch scheiterte an der Unüberbrückbarkeit der Gegensätze.

eine Erzählung, die zurückgeht auf die Engländer Dryden und Chaucer), Lafontaine und Wieland („Dschinnistan" als Anregung zur „Zauberflöte"). Die Singspieldichter selbst sind zum größten Teil geschickte Kunsthandwerker, denen zur Ehre gesagt werden muß, daß sie es waren, die diese neue Oper schufen, zum Teil auch Dichter wie Goethe und Wieland, Musäus, Ramler, Gotter, Patzke und Zachariae.

Aus dem im allgemeinen nur den alltäglichen, bürgerlichen Lebenskreis ausschreitenden Singspiel[1], das sich durch diese milieubetonende Einfachheit ganz offenkundig gegen die hochkothurnige Pathetik der opera seria und auch der tragédie lyrique stellt, ist auch eine neue Gattung, die Märchenoper[2], entstanden, die heftigste Nebenbuhlerin und zu guter Letzt auch Erbin der süddeutschen Zauberoper. Diese Tatsache der Märchenoper, die einen neuen, naturhaften und romantischen Zug in die Oper hineinträgt, bezeugt, in anderer Sinndeutung als bei den Italienern und Franzosen, daß die Oper und auch das Singspiel, das ja als Schauspiel in der Theaterpraxis des 18. Jahrhunderts seinen Platz behauptete, das Wunderbare als Wesensmerkmal zur Schau tragen kann und muß. Wieland erklärt: „Schon aus diesem Grunde ist nicht zu leugnen, daß, sofern im Singspiel Musik und Gesang eine Art von idealistischer Sprache ausmachen, die über die gewöhnliche Menschensprache weit erhaben ist, etwas in der Natur desselben liege, womit wir den Begriff des Wunderbaren zu verknüpfen uns nicht enthalten könnten[3]." Es ist bezeichnend und merkwürdig, daß in Italien, wo Galuppis „Il paese della Caccugna" 1750 den Anfang macht, die Märchenoper ebensowenig heimisch zu werden vermochte wie in Frankreich. Galands Übersetzung von „1001 Nacht" brachte die Märchenoper in Schwung und kam zugleich dem phantastischen Zeitgeschmack, der sich an orientalischen Zaubereien ergötzte, entgegen. Als Märchenquellen erschlossen sich für die Oper die Sammlungen von Straparola, Basile und Perault, vor allem aber Wieland und Musäus, später (1812) die Brüder Grimm.

Die Konsequenz aus diesen Möglichkeiten zog man, als man dazu überging — ähnlich wie in Frankreich, wo im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts der Typ der Rettungsoper, d. h. also einer zeitgemäßen, den politischen Verhältnissen angepaßten und abgelauschten Oper, entstand —, ernste Stoffe in den Dienst des Singspiels zu stellen.

Solche Versuche schlug bereits Scheibe[4] vor, der mit Recht erkannte, daß die Deutschen eine eigene Oper haben könnten, „wenn tüchtige Dichter wirkliche musikalische Dramen schreiben wollten". In der Redewendung „musikalisches

---

[1] Das heitere Singspiel ist als ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Lustspiels zu werten. In der Vorrede des 1771 erschienenen Textbuches von G. E. Heermann zu E. W. Wolfs „Das Rosenfest" heißt es: „Kenner der deutschen Schaubühne wissen gar wohl, wie unbestimmt noch zur Zeit bey uns der Geschmack des ächten komischen Witzes sey." Das Singspiel ist ein Schauspiel; es sei nur auf Goethes „Erwin und Elmire", das er selbst ein „Schauspiel mit Gesang" nennt, hingewiesen.

[2] Vgl. Leopold Schmidt, Zur Geschichte der Märchenoper, Diss., Rostock 1895.

[3] Wieland, Versuch über das deutsche Singspiel (im „Teutschen Merkur" 1775). Vgl. H. J. Moser, Die Epochen der Musikgeschichte, Stuttgart 1930, S. 134.

[4] Vgl. Kretzschmar, a. a. O., S. 216.

Drama“ spukt noch die verfängliche Zwiespältigkeit herum, die einen Rolle zu dem Formenkompromiß seines Opernoratoriums führte; andererseits ist darin schon die Forderung eines musikgeeigneten Dramas enthalten. Während Johannes Müller[1] hoffnungsvoll ein musikalisches Drama ankündigt, dessen Stoffe er aus der „Fabel-, Heroen- und Patriarchenwelt“ nehmen will, da sie sich zum Vortrag am besten eignen, „dem das Wunderbare der Handlung sich genau anschließt“, wie überhaupt „Gegenständen, bei denen der Ausdruck des reinen Naturgefühls nicht durch Konventionelles gestört ist“, während dieses Operndichtungsversuchs Müllers trat kein geringerer als Wieland, einst ein Verächter des Singspiels wie etwa Ramler, der sich ebenfalls bekehrte und mittat, mit seiner von Anton Schweitzer komponierten „Alceste“ hervor (1773). Der Erfolg war groß, wenngleich es keineswegs an Stimmen des Tadels fehlte[2]. Der neue, damit eingeschlagene Weg war weniger musikalisch als vielmehr stofflich bedeutsam. Es mangelte nicht an Auswirkung: Schweitzer schuf mit Wieland seine „Rosamunde“ (1776) für die Mannheimer Bühne, der Anton Klein mit seinem „Günther von Schwarzburg“ (1776)[3] die erste aus der deutschen Geschichte entnommene nationale Tendenzoper schenkte; Ignaz Holzbauers Musik machte daraus, was aus dem überladenen Text zu machen war: eine spätvenezianische Oper in deutscher Sprache.

Ihr Einfluß blieb dauerhaft, denn sie fand in Mozart ein nachhallendes Echo[4]. Aber es ist interessant, daß in dem Augenblick, in dem sich die Deutschen zu einem tragischen Stoff aufraffen wollten, ihnen der altgewohnte Fehler zum Hemmnis wurde. Die Zeit war noch nicht reif. Was Wieland und Schweitzer nicht vermochten, gelang erst recht Klein und Holzbauer nicht. Wenn auch gerade Klein von Verachtung und Ablehnung seiner eigenen Vorbilder spricht, so ist es ein Italiener, der seiner Dichtung als leuchtendes Vorbild diente: Metastasio, der also auch außerhalb des Italienischen, dazu in einer Zeit unbedingten Widerstandes gegen die italienische Oper, noch nicht an Geltung verloren hatte. Klein zeichnet die Handlung, von der übrigens in der ganzen Oper recht wenig zu spüren ist, wie seine Personen ganz nach dem Muster der Oper Metastasios; die Handlung wird breitgezogen und durch lange lyrische Arien aufgehalten. Die Einmischung der Liebe in die Politik, die gefühlvolle, teils sentimentale, teils pathetische Ausdrucksweise, auch der versöhnliche Schluß sind italienisch. Ein weiteres typisches Merkmal ist die Art, wie Klein seine Personen sich auf der Bühne bewegen läßt: sie kommen und gehen, ohne daß ihr Tun begründet wird. Ihre Charakteristik ist den Figuren der italienischen Oper nachgebildet, besonders Asberta, die Kretzschmar einen „italienischen Opernteufel“ nennt, während Günther und alle anderen Personen wahre Tugendbolde sind. Es ist wie bei Metastasio: es gibt nur ent-

---

[1] Kretzschmar (a. a. O., S. 217) verwechselt den Schauspieler Johannes Müller mit dem Sturm- und Drangdichter Maler Müller. Das von ihm zitierte Werk „Abschied von der k.k. Hof- und Nationalschaubühne“ (Wien 1802) stammt aus der Feder Johannes Müllers.

[2] Mozart und Goethe („Götter, Helden und Wieland“) gehören zu den Gegnern. Wieland selbst war von Schweitzers Musik begeistert und stellte sie über die Glucks („Teutscher Merkur“ 1774). Vgl. J. Maurer, A. Schweitzer als dramatischer Komponist, Leipzig 1912.

[3] DDT 8/9.

[4] Die Anklänge in der „Zauberflöte“ sind bekannt.

legenste Gegensätze. Auch die Sprache klingt nach Metastasio. Sie ergeht sich in pathetischen und recht überflüssigen Phrasen. Die lyrische, sehr wenig dramatische Haltung des Textes hat Holzbauer viele Hindernisse bereitet, so daß er sich gezwungen sah, große Teile zu streichen. Denn Klein schmückt — in schlechter, übertriebener Nachahmung Metastasios — den Dialog mit schönen Redensarten aus, vergißt aber darüber völlig die Fortspinnung der Handlung, so daß das Merkwürdige eintritt, daß wir den Titelhelden niemals wirklich handeln sehen.

Es ist darum nicht zu verwundern, daß der Text allgemein durch die Zeitgenossen abgelehnt wurde, obwohl man Kleins Patriotismus und seine Tat der Verherrlichung der deutschen Geschichte auf der Bühne anerkannte. Mozart, der die Oper auf seiner Reise nach Paris 1777 hörte, schrieb an seinen Vater, daß „die Poesie einer solchen Musik nicht wert sei". Schubart[1] äußerte: „Die Poesie ist von Professor Klein, einem sonst um unsere Literatur wohlverdienten Manne — und war sie ihm für diesmal nicht eben zum besten geraten." Noch abfälliger urteilte der Minister von Hompesch[2]: „Der Text macht uns nicht viel Ehre, es sind viele Sprachschnitzer drin." Das Urteil Wielands über diese „sogenannte Oper" ist nicht besser ausgefallen. Der Schauspieler Schröder schrieb am 10. Dezember 1778 an Gotter, der „Günther von Schwarzburg" habe ihm „keine hohe Idee von den Mannheimer dramatischen Schriftstellern beigebracht". Es bleibe aber nicht unerwähnt, daß sich Schiller[3] günstig über Kleins Dichtung äußerte. Von den gleichen Mängeln der „Zopfigkeit"[4], von der Klein sich gelöst zu haben glaubte, ist auch Holzbauer keineswegs frei[5]. Er segelt völlig im venezianischen Fahrwasser.

Mit besonderer Absicht ist das um seines Stoffes willen ungemein wichtige Werk etwas ausführlicher behandelt worden. Denn wir haben hier einen Musterfall. Es war den Deutschen noch nicht gegeben, das einmal begonnene Werk zu Ende zu führen. Für die große tragische Idee fehlte der Atem. Man hing hier noch am Vorbild der Renaissanceoper, die im ernsten Singspiel nur stofflich überwunden war. Hier mußte erst der französische Einfluß nachhelfen.

Die Erfüllung wurde von einer anderen Seite angebahnt: durch Mozart. Ihm gelang es, das allmählich in die tiefsten Niederungen herabsinkende Singspiel süddeutsch-wienerischer Prägung, ja, das Singspiel überhaupt „opernfähig" zu machen. Die „Entführung" und die „Zauberflöte" bilden in letzter Folgerung und höchster Wertung aus, was Hiller begonnen hatte. Die Ursache liegt nicht nur in der schöpferischen Fähigkeit und Größe Mozarts, sondern auch in der richtigen Beschränkung der Texte, die merkwürdigerweise heute noch abfällige Beurteiler finden. Warum aber gerade diese Texte operntechnisch wertvoll sind, liegt auf der Hand. Es ist ein Grundirrtum, zu glauben, daß ein Libretto un-

---

[1] In seinen „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst", Wien 1806.

[2] In einem Gespräch mit dem Schauspieler Johannes Müller, von diesem a. a. O. mitgeteilt.

[3] Brief Schillers an Klein, 7. Januar 1785.

[4] Vgl. Friedrich Walter, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe in Mannheim, Leipzig 1898.

[5] Der Junker-Reichardtsche Almanach 1782 stellt Holzbauer neben „Vater Gluck", mit dem er denselben Weg der Vereinfachung gehe, und vergleicht seinen „Günther" mit Glucks „Alceste".

bedingt literarisches Format haben muß. Sein einziges Gesetz ist: es muß musikgerecht sein. Der Fehler, an dem die Entwicklung der italienischen Oper scheiterte, ist die gewollte Intellektualität, die Sentenzhaftigkeit, die dem literarischen Werk abgelauscht, ihm sogar angeglichen worden ist. Das Singspiel Hillers und seiner Zeit hat den richtigen Ausweg gefunden, den Wieland und Klein nicht beschreiten konnten, weil sie in ihre Texte von sich aus dichterische Werte hineinlegen wollten, die der Singspieloper hinderlich sind. Waltershausen[1] hat die treffende Formulierung gefunden: „Je einfacher und selbstverständlicher, je mehr geradeaus die Sprachtechnik eines Opernwerkes ist, desto leichter arbeitet der Komponist." Diese Einfachheit und Selbstverständlichkeit haben die Texte der ersten Singspiele und haben in gleichem Maße die Gottlieb Stephanies d. J. und des vielgeschmähten Emanuel Schikaneder. Die Mischung von Ernstem und Heiterem, die gerade Mozart auch in seinen italienischen Opern (opera semiseria) aufzuweisen hat, ist das Zaubermittel, die Oper bühnenmäßig mit Leben zu erfüllen, jenes Mittel, das den Verfechtern der Renaissanceoper unbekannt geblieben war.

Den ausschlaggebenden Wert in der der Oper gemäßen Textdichtung gibt der Inhalt. Der Text hat die Aufgabe, der Musik diesen stofflichen Hintergrund gleichsam als zu behandelndes Thema zu liefern: das ist der grundsätzliche Gegensatz, der Mozart von Gluck trennt, daß er die Musik nicht als Dienerin der Poesie, sondern im Gegenteil die Poesie als Dienerin der Musik betrachtet, d. h. das alte Gesetz von der Vorrangstellung der Dichtung über die Oper umkehrt. Nach den gleichen Prinzipien, nach denen das Singspiel und zum Teil die opera buffa handelt, sind die Libretti, deren besondere Gattungsbezeichnung erst jetzt ihren vollgültigen Inhalt erhält, nicht Originaldichtungen, sondern Entlehnungen und Umarbeitungen literarischer Werke, in der Mehrzahl solcher, die „verschollenes Mittelgut" darstellen, wie es Lortzing für sein Verfahren in Anspruch nimmt; allerdings handelt es sich für die Zeit des Entstehens der Opern nicht immer um verschollenes Mittelgut, so wenn Schikaneder seinen „Zauberflöten"-Text aus Wielands „Dschinnistan" „Lulu")[2], T. Ph. Geblers Schauspiel „Thamos" und dem Roman „Sethos" von Terasson entnimmt oder Stephanie sich an Bretzners Libretto für André hält, der seinerseits den Stoff aus Isaac Bickerstaffes „The Sultan, or a peep into the seraglio" und Drydens „San Sebastian", ferner zurückgehend auf Cervantes und die auch in Wielands „Oberon" vielfach behandelten Türken- und Orientstoffe entlehnt hatte.

Die Dichtung steht nunmehr nur noch anregend und motivierend im Hintergrund. Das Libretto vermittelt von der Dichtung lediglich das dramatische Moment, den nackten Inhalt. Gerade die textlich mißachtete „Zauberflöte" ist ein Musterbeispiel. Noch eindringlicher zeigt sich diese nunmehr festgelegte Aufgabenbegrenzung zwischen Dichtung und Oper in den italienischen Texten des

---

[1] Seine geistvolle Studie über „Die Zauberflöte" (in „Musikalische Stillehre in Einzeldarstellungen" I, München 1920) wird vor allem dem Text Schikaneders gerecht. Über Schikaneder vgl. Egon v. Komorzynski, Emanuel Schikaneder, ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters, Berlin 1901. Es sei erneut erwähnt, daß Goethe einen zweiten Teil zur „Zauberflöte" geschrieben hat.

[2] Erschienen 1786—1789.

Lorenzo da Ponte[1], dieses gewitzten Abenteurers, der den Typ des neuen Librettisten ankündet. Das außerordentliche Geschick, mit dem er Beaumarchais' geistreiches und von politischen Glossen strotzendes Lustspiel „Le mariage de Figaro", das zweite der Trilogie, an deren Anfang „Le Barbier de Séville", an deren Ende „La mère coupable" steht, zu einem wohl unübertrefflichen Operntext zusammenfaßte, ohne seinem Temperament etwas zu rauben, stellt ihn in die unmittelbare Nähe eines Scribe. da Ponte erklärt selbst, daß sein „Figaro"-Text keine Übersetzung, sondern eine Nachahmung Beaumarchais' sei. Diese Bemerkung ist außerordentlich wichtig, weil sie eindeutig das Problem „Dichtung und Libretto" erhellt. Der Text ist, wie er weiter erklärt, mit Rücksicht auf die Aufgabe der Musik angelegt. Wir wissen, daß Mozart an all diesen Dingen nicht unbeteiligt war, daß er mit Varesco („Idomeneo"), mit Stephanie und mit da Ponte für sämtliche in Frage kommenden Werke den Aufbauplan ausarbeitete, um seine festen dramatischen Grundsätze (die übrigens denen Lortzings entsprechen) zu verwirklichen. In dem Verhältnis zwischen Mozart und da Ponte ist das Verhältnis zwischen Musiker und Dichter vorbildlich gestaltet. Das bemerken wir wieder in „Don Giovanni", den da Ponte vorschlug, während die Anregung zum „Figaro" von Mozart ausging. Das Urbild ist der kurz zuvor entstandene „Convitato di pietra" des Giuseppe Bertati, dessen italienisches Libretto die in das beginnende 17. Jahrhundert, auf Tirso de Molina, zurückgehende Geschichte der Don-Juan-Literatur vorerst abschließt; in dieser Geschichte stehen die Namen Goldonis und Molières im Mittelpunkt. Molières Einfluß fehlt auch bei da Ponte nicht; den Hauptanteil hat Bertati.

Daß ein guter Librettist nicht immer ein guter, originaler Dichter, d. h. ein schöpferischer Gestalter ist und nicht zu sein braucht, zeigt der nach einer angeblich wahren Begebenheit von da Ponte frei erfundene Text zu „Così fan tutte"[2]. da Ponte hat aus dem verschiedene Stilarten und Stilandeutungen (u. a. auch Metastasio) zusammenfassenden Text eine reine opera buffa gemacht, deren Eigenheiten nach alten Rezepten hergestellt sind. Indessen täte man doch unrecht, dieses Libretto in Bausch und Bogen abzutun; denn das handwerkliche Geschick, das für die Verfertigung eines Librettos die Hauptsache ist, tritt auch hier hervor. Wie einflußreich und bedeutungsvoll gerade der Stil eines Librettos in dieser Zeit (und für die Zukunft) ist, zeigen im Gegensatz zu den „Meisteropern" — wie Merian sie heraushebt — die übrigen. Wichtig dabei ist auch die Stoffwahl: Parinis „Mitridate, re di Ponto", nach Racine[3] gestaltet, de Gameras „Lucio Silla", dazwischen Parinis „Ascanio in Alba", Metastasios „Il sogno di Scipione" und dessen „Il rè pastore" umfassen einen ganzen Zeitabschnitt, der den reifenden, jungen Mozart in den Bahnen der opera seria zeigt, über die er sich kraft seiner eigenen Fähigkeiten im „Idomeneo" des Varesco — dem alten Idamant-Stoff — erhebt; der nach Mestasio von Mazzola bearbeitete „Titus" stellt ihn, den Komponisten

---

[1] Vgl. dazu und zu allen Mozart betreffenden Fragen Aberts Biographie, die genau unterrichtet, und Hans Merian, Mozarts Meisteropern, Leipzig 1906.

[2] Vgl. Abert und Merian, a. a. O.

[3] Glucks „Iphigenie in Aulis" ist ebenfalls Racine nachgebildet, während die „Armide" auf Tasso zurückgeht.

der „Zauberflöte", auf die Stufe seiner ersten opera-seria-Versuche. Die Schuldfrage ist müßig, wenn man sich die für Mozart und seine Generation undramatische Dichtung ansieht. Hierzu laufen die weit positiveren buffa-Opern parallel: Coltellinis „La finta semplice" (die Aufführung dieses Werkes des zwölfjährigen Mozart fand trotz des Eintretens Metastasios, dessen Nachfolger Coltellini in Wien war, nicht statt), Weiskerns „Bastien und Bastienne" (nach Harny-Favarts Parodie auf den „Devin du village" des Rousseau), Coltellinis nach Calzabigi verfaßte „La finta giardiniera", Schachtners Singspiel „Zaide", Stephanies „Der Schauspieldirektor", Varescos „L'oca del Cairo", deren librettistische Albernheiten Mozart ablehnte (!) und „Lo sposo deluso", dem es ähnlich erging. Inzwischen waren bereits „Die Entführung" entstanden und der „Figaro" aufgetaucht. Das negative Ergebnis bei Varesco bestätigt weit mehr noch als da Pontes „Così fan tutte", daß nunmehr die Lage endgültig so war: der Librettist trennte sich vom Dichter. Da, wo er es versuchte, selbst zum schöpferischen Dichter zu werden, versagte er. In diesem Verhältnis wandelte sich nichts. Es änderten sich mit der Zeit und ihren geistigen Wandlungen die Stoffe und Probleme. Das System blieb, da es das einzig der Oper angemessene System war und ist, im Singspiel, in der komischen und in der tragischen Oper als Norm.

In Deutschland klaffte nach Mozart die Lücke, die nur durch Singspiele u. ä. ausgefüllt wurde. Erst mit Beethovens „Fidelio" kam das Problem erneut zum Austrag. Die Mischung von Singspiel und französischer Revolutionsoper — Bouilly-Gaveaux' „Leonore" diente ja bekanntlich Sonnleithner und Treitschke als Vorbild — gab zweifellos ein neues Gepräge, das aber bezeichnenderweise erst einer Wandlung bedurfte, die in der Ouvertürenfrage beinahe noch deutlicher wird als in der Textfrage[1], in der Beethoven einen sehr klaren, schon über die Zeit hinausgehenden Willen bekundete; daß er Grillparzers „Melusine"[2] ablehnte, zeigt das deutlich. Erst in Webers „Freischütz" kam der Weg ans Ziel; in dieser deutschen Oper wurde endgültig bestätigt, was denen um Hiller am Herzen lag. Der „Fall Weber"[3] offenbart am deutlichsten das seit dem Aufkommen des Singspiels herrschende Verhältnis zwischen Dichter bzw. Librettist und Musiker. Kinds der Freischütz-Sage in Apel-Launs „Gespensterbuch" entlehnte Dichtung, die keineswegs so schlecht ist, wie sie immer hingestellt wird, hat durch Webers dramaturgische Korrektur (Eremiten-Vorspiel) erst den tieferen Sinn erhalten[4]. Daß die „Euryanthe", dieses Wunderwerk, ein Fehlgriff wurde und leider blieb, ist die eindeutige Schuld der Hermine v. Chézy (deren blasses „Rosamunde"-Schauspiel der als Operkomponist singspielfreudige und anspruchslos-unbekümmerte Franz Schubert mit Musik versah). Auch hier hat Weber seine Meinung geltend

---

[1] Das spüren wir deutlich im Gegensatz zwischen der großen Leonore III und der dem Anfang des Fidelio gemäßen singspielhaften „Fidelio"-Ouvertüre. Vgl. Sandberger, Beethoven-Aufsätze, München 1924, S. 141 ff. und S. 281 ff.

[2] Von Konradin Kreutzer, neuerdings von Hermann Henrich vertont.

[3] Vgl. dazu und zum folgenden Julius Kapp, Carl Maria von Weber, Berlin 1931, mit der dort angegebenen Literatur.

[4] Vgl. Goethes Urteil (Gespräche mit Eckermann: 9. X. 1828). Vergleich mit Cherubinis „Wasserträger".

gemacht und, soweit möglich, der untalentierten Dichterin den Weg gewiesen, den sie bei der Einrichtung des der „Histoire de Gérard de Nevers et de la belle et vertueux Euryanthe" (13. Jahrhundert) entnommenen Stoffes gehen sollte. Der „Oberon", dessen Vorläufer und Vorlage bekannt sind (Wieland), ist ein englisches Ausstattungsstück, dessen Text J. R. Planché demgemäß einrichtete. In Webers übrigen Werken ist das Verhältnis ähnlich wie in seinen Meisterschöpfungen. Er nimmt mit seinen Librettisten einen literarischen Gedanken als Vorwurf (mit Ausnahme des „Abu Hassan" und der aus dem „Waldmädchen" umgestalteten „Silvana" Hiemers): J. Türkes „Peter Schmoll" nach K. G. Kramers Roman „Peter Schmoll" (1799) und Th. Hells „Die drei Pintos" nach C. Seidels Novelle „Der Brautkampf" (1819).

Es ist aufschlußreich, daß Weber, der endgültige Begründer einer deutschen Oper, in der Operngeschichte als Dramatiker in den Hintergrund treten mußte, weil seine Libretti, mit Ausnahme des „Freischütz", geradezu miserabel sind. Das Verhältnis ist umgekehrt wie bei Schumann, der mit seiner durch Hebbels Schauspiel angeregten „Genoveva"[1] deshalb (auch: leider) ins Hintertreffen geriet, weil er, der sich mit Opernplänen nach Shakespeare (Hamlet), Schiller (Maria Stuart), mit dem Faust, den Nibelungen, dem Sängerkrieg, Lohengrin, Eulenspiegel, Sakuntala und E. Th. A. Hoffmanns „Meister Martin" trug, in seinem von Robert Reinick begonnenen, von ihm selbst ausgeführten Text, dem er außerdem noch Tiecks „Leben und Tod der heiligen Genoveva" (1828) zugrunde legte, die Notwendigkeiten der Oper nicht berücksichtigte.

Den für die deutsche Oper richtigen Weg schlug vor Wagner — in dieser Beziehung ein Mittelglied zwischen Mozart und Wagner — Lortzing[2] ein, dessen Methode der Mozarts an die Seite zu stellen ist, ja, in diesem Falle sogar noch weiter geht als diese, weil Lortzing meist sein eigener Dichter und außerdem ein erfahrener Bühnenkünstler war, der die Gesetze aus der Praxis kannte. Sein dramaturgisches System hat zwei Hauptpunkte: für die Stoffwahl gilt das schon zitierte Wort: „verschollenes Mittelgut", und: „Rollen heißt das Zauberwort, welches dem damaturgischen Dichter und dem Komponisten die Pforten der Bühne öffnet". „Ich wüßte", sagt er zu Lobe, „keine andere Allgemeinregel anzugeben als die, sich nicht an gangbaren klassischen Stücken zu vergreifen. Da kann man nur verballhornen." Das ist ein ästhetisches Bekenntnis, das nicht hoch genug bewertet werden kann. Lortzing gibt auch Beweise, er führt Rossinis „Tell" — nach Schiller — („ja, wer ein Rossini wär'!") und Vesque von Püttlingens Schiller-Opern „Turandot" und „Jungfrau von Orleans" an, er lehnt K. A. Wests schon von Molière und Gozzi bearbeitete „Donna Diana" des Moreto als ein klassisches Stück zur Librettisierung ab: „das Publikum kennt diese Stücke zu genau,

---

[1] Vgl. Adolf Stübing, Friedrich Hebbels Dramen als Opern, Diss., Rostock 1911, S. 8ff. Weitere Hebbel-Opern sind u. a. Götzes „Judith", Mottls „Agnes Bernauer" (nach O. Ludwig und Hebbel) und d'Alberts „Der Rubin". Hebbel, der für Rubinstein den Text „Der Steinwurf" schrieb, bemerkte, daß der Komponist besondere Anforderungen an den Operndichter stellen müsse (Hebbels Tagebuch IV 6099).

[2] Dazu und zum folgenden: Hellmuth Laues hervorragende Arbeit „Die Operndichtung Lortzings", Bonn 1932, und Lortzings Briefe (herausg. von G. R. Kruse, Regensburg 1913).

und das erweckt für die Oper ein unangenehmes Vorurteil". Diese Einstellung Lortzings ist insofern interessant, als sie sich dem mehr und mehr verallgemeinernden Brauch des 19. Jahrhunderts entgegenstellt, klassische Dichtungen für die Oper nutzbar zu machen (Nicolai, Götz, Verdi, Massenet, Thomas und Gounod).

Lortzing behandelt die Dichtungen des verschollenen Mittelguts nach den Grundsätzen Hillers, dessen „Jagd" er auch bearbeitete. Er faßt zusammen und läßt das die Opernhandlung Hindernde fort. Es ist Beweis genug, daß Lortzing als Singspielkomponist begann. Den Übergang bildet das Textfragment „Der Amerikaner" nach Wilhelm Vogels gleichnamigem Lustspiel (1805). In den „Beiden Schützen" dient Gustav Cords „Die beiden Grenadiere" (1813) — nach Joseph Patrats „Les méprises par ressemblance" (für Grétry) und „Les deux Grenadiers" — als Vorlage, in „Zar und Zimmermann", dessen Thema zahlreiche Dichter und Komponisten fand (Reiner, Biedenfeld), ist es Mélesville-Boirie-Merles Komödie „Le Bourgmèstre de Sardam", im „Hans Sachs" L. F. Deinhardsteins Lustspiel, an dessen Verarbeitung außer Lortzing seine Freunde Reger und Düringer beteiligt waren, in „Casanova" Varin-Desvergers Vaudeville, das in Deutschland durch Osten und Lebrun verbreitet wurde, im „Wildschütz" Kotzebues „Der Rehbock", im „Waffenschmied" F. W. Zieglers „Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person", im „Großadmiral" A. Duvals „La jeunesse de Henri V." (Lortzing durch Iffland bekannt geworden), in der „Opernprobe" Ph. Poissons „L'Impromptu de Campagne" (Jüngers Übersetzung „Die Komödie aus dem Stegreif"), in der „Undine" Fouqués u. a. auch von E. Th. A. Hoffmann für seine Oper benutztes Märchen, in „Rolands Knappen" das gleichnamige Märchen des Musäus. Die übrigen Werke gehen — mit Ausnahme der „Regina" — auf Opern zurück.

Auf dieser Grundlage, die das Libretto aus dem verschollenen Mittelgut der Dichtung entnimmt, beharrte fast durchgängig die deutsche Oper[1], z. B. Spohr, dessen „Faust" nichts mit Goethe zu tun hat[2], vielmehr auf das Volksschauspiel zurückgeht und, wie manches bei Spohr, sich in den Zonen des Zaubersingspiels bewegt, ferner in seinen fast wörtlich von Kotzebue übernommenen „Kreuzfahrern". Marschner lenkt schon deutlicher in die Bahn der Literaturoper ein, im Sinne Verdis etwa, in seinem auf Byron zurückgehenden „Vampyr", in dem Scotts „Ivanhoe" nachgebildeten „Templer und Jüdin" und seinem durch Theodor Körner beeindruckten „Hans Heiling".

In Frankreich begann unterdessen eine neue Richtung sich durchzusetzen. Glucks Reformidee wirkte sich aus. Beinahe gleichzeitig mit den fast veristisch anmutenden Rettungsopern — veristisch, weil ihrem Inhalt die Wirklichkeit zugrunde liegt, so daß man feststellen kann: das veristische Element der Oper ist eine durchaus romanische Errungenschaft —, mit den Rettungsopern der Gaveaux und Cherubini, dessen „Wasserträger" mit Recht von Goethe geschätzt wurde[3], mit der Umwandlung der Oper zur „bürgerlichen Oper" (Mon-

---

[1] Vgl. Ludwig Schiedermair, Die deutsche Oper, Leipzig 1930, S. 206.

[2] Lortzing irrt, wenn er ihn bei seinen Beispielen anführt. Dagegen vermißt man seinen Hinweis auf Grétrys „Dionys der Tyrann" (1794) nach Schillers „Bürgschaft".

[3] A. a. O.

signy und Grétry) erstanden in Gossec, Sacchini, Salieri und Spontini die Wiedererwecker der zur großen Oper umgestalteten, zeitgemäß ausstaffierten tragédie lyrique, zu deren Vertretern sich Méhul, Lesueur und Cherubini gesellen[1]. Unter den Textierern entdecken wir Beaumarchais, Jouy und Duval. Außer den antiken Stoffen, in denen sich am eindringlichsten die Unfähigkeit der Librettisten zu freier Erfindung, selbst da, wo sie nachahmten, bekundet, werden sensationelle Dinge beliebt[2]: so die Räuberstoffe, wie Lesueurs „La Caverne", die an Schiller gemahnt, Rührstücke, die an St. Pierres „Paul et Virginie" erinnern usw. Spontinis „Vestalin" — der Stoff ist nicht neu — eröffnet ein neues Blickfeld, das allerdings Spontini selbst durch seinen „Ferdinand Cortez" (historische Personen auf der Opernbühne sind immer gefährlich) gemeinschaftlich mit Mercadante wieder zudeckte. Dieser unfruchtbare Nachhall der Renaissanceoper verklang auf alle Zeit. Es blieb nur ein Rest in der Technik der Großen Oper Spontinis, Meyerbeers, zum Teil auch Rossinis, der seine Hauptkraft erfreulicherweise der italienischen opera buffa schenkte (z. B. in seinem Meisterwerk des „Barbier", eine der vielen Opern nach Beaumarchais), Isouards, Boieldieus, Aubers, Herolds und Halévys.

Diese Zeit hat ihren eigenen Librettisten: Eugen Scribe, den routinierten und geistreichen französischen Lustspieldichter, den Zeitgenossen der französischen Romantiker, an deren Spitze Viktor Hugo steht. Mit unerhörter Sicherheit für den Stil der Oper, zugleich mit skrupelloser Kühnheit fabrizierte er — allein oder mit Deschamps, St. Georges und Delavignes — seine Operntexte, in der Tat Operntexte, die den Namen des Libretto aus der gefährlichen Nähe der Dichtung genommen haben. Er ist fundiert und ehrlich, ehrlicher auf jeden Fall als die Librettofabriken der Halévy und Meilhac, Barbier und Carré, die vor Goethe und Shakespeare nicht zurückschreckten („Faust" und „Romeo" für Gounod, „Mignon" und „Hamlet" für Thomas) und die Achtung vor der Arbeit und Bedeutung des Librettisten arg minderten. Die Einfallslosigkeit der Librettokunst des 19. Jahrhunderts nach Scribe hat damit ihren Tiefstand erreicht[3].

---

[1] Vgl. Kretzschmar (a. a. O.) und Erwin Kroll, Musik und Theater (Atlantisbuch der Musik, Teil VI, Berlin 1934, S. 701 ff.). Die Wandlung zur bürgerlichen Oper entspricht dem durch Diderot hervorgerufenen Prozeß der Tragödie, die hier einwirkt.

[2] Vgl. Kraussold, a. a. O.

[3] Am stärksten ist diese Unsitte in der romanischen Opernliteratur verbreitet. Berlioz schrieb sich seinen Text zu „Beatrice und Benedict" nach Shakespeares „Viel Lärm um nichts"; diese Oper bildet eine Ausnahmeerscheinung wie Wagners „Liebesverbot" (nach Shakespeares „Maß für Maß"). Weitere Literaturnachahmungen mehr oder weniger annehmbarer Art — es handelt sich in der Mehrzahl um Literaturausplünderungen — bieten außer den Shakespeare-Opern Nicolais („Die lustigen Weiber"), Adams („König für einen Tag", das vielbehandelte Thema des „Sly" Wolf-Ferraris), Götz' („Der Widerspenstigen Zähmung"), die Veroperungen Goethes durch Goldmark („Götz von Berlichingen") und Massenet („Werther", dem sogar drei Librettisten zu Leibe rückten). Der Brauch oder Mißbrauch hat sich bis heute erhalten. Es sei erinnert an: Massenet-Puccinis „Manon Lescaut" (nach Prévost), Goldmarks „Wintermärchen" (nach Shakespeare) und „Heimchen am Herd" (nach Dickens), Rubinsteins „Maccabäer" (nach Ludwig) und „Ferramors" (nach Th. Moore), Holsteins „Heideschacht" (nach E. Th. A. Hoffmann), Tschaikowskys „Eugen Onegin" und „Pique dame" (nach Puschkin, dessen Werke immerhin Eignung für die Oper besitzen), Zöllner-Respighis „Versunkene Glocke" (nach Hauptmann), Weingartners „Orestes" (nach Äschylos), Nesslers „Trompeter von Säckingen" (nach

In Italien war die Lage nicht ganz so schlimm. Bellinis Opern, die in Rossinis Buffo-Siege hineinfuhren, blieben im allgemeinen auf dem Niveau und im Möglichkeitsbereich der Oper: auch er ließ sich durch Romani Shakespeares „Romeo und Julia“ umarbeiten. (Vergessen wir nicht, daß seine „Norma“ die Anerkennung Wagners und Schopenhauers fand, der in ihr ein ausgesprochenes Trauerspiel zu erkennen glaubt.) Viel größer ist das Mißverhältnis bei Donizetti, der sich durch Cammarano und Romani[1] z. B. Scotts „Die Braut von Lammermoor“ und Hugos „Lucrezia Borgia“ librettisieren ließ. Erst Verdi machte dem insofern ein Ende, als er mit mehr Ehrfurcht an die Dichtung herantrat, wenngleich man auch ihn von dem allgemeinen Vorwurf nicht freisprechen kann.

Aber bei Verdi ist das Problem doch von einer anderen Seite zu sehen, als bei seinen Vorgängern und Zeitgenossen. Bei ihm ging es, durchaus ernsthafter als bei dem Routinier Meyerbeer und den zahlreichen Alltagskomponisten des 19. Jahrhunderts, darum, die Oper — außerhalb der Musikdramatik Wagners — auf eine dem Literaturdrama ähnliche, wenn nicht sogar gleiche Höhe zu bringen. „Es ist unmöglich“, schreibt er einmal, „oder fast unmöglich, daß ein anderer ahnt, was ich ersehne. Ich ersehne neue, große, schöne, wechselvolle, kühne Stoffe — und zwar kühn bis zum äußersten, mit neuen Formen, die zugleich musizierbar sind“[2]. Das ist also nach der Ansicht Verdis das gute Opernbuch.

In anderer Weise als Wagner suchte Verdi die Oper zum Ziel zu führen, weil nach seinen eigenen Worten auch die Voraussetzungen andere waren. Man ist ja leicht verführt, Verdis musikgeschichtliche Stellung[3] im Gegensatz zu der Wagners zu sehen, ihn in seiner zweifellos technischen wie stilistischen Abhängigkeit von Bellini nur danach zu beurteilen, was er in seinen populärsten Schöpfungen gegeben hat, den angeblich einzigen Fortschritt darin zu erkennen, daß der reife Verdi von der „Aida“ an ein Nachahmer Wagners geworden sei. Der Werdegang Verdis hat aber wesentlich andere Triebkräfte gehabt. Gewiß, er wuchs aus einem Opernstil heraus, eben dem Bellinis, der der zeitliche und nationale Stil seiner Frühzeit war; daß er am Ende seines Weges als Schüler oder Jünger seines Generationsgenossen Wagner landete, das zu glauben, ist grundsätzlich falsch. Immer wieder, mit Nachdruck und mit Eindringlichkeit betont Verdi[4], daß er den Weg Wagners nicht gehen könne, weil Ursprung, Herkunft und Eigenart beider grundverschieden seien und eine Einfügung italienischen Wesens in das des Deutschen

Scheffel), Humperdincks „Heirat wider Willen“ (nach Dumas), Klenaus „Michael Kohlhaas“ (nach Kleist), Henrichs „Beatrice“ (nach Schillers „Braut von Messina“), Puccinis „Turandot“ (nach Gozzi-Schiller), Flick-Stegers „Leon und Edrita“ (nach Grillparzers „Weh dem, der lügt“), Kaminskis „Jürg Jenatsch“ usw. Auch Mascagnis „Cavalleria rusticana“ ist nicht original. Ein Volksstück von Giovanni Verga ist sein Urbild. Vgl. die auch im Hinblick auf Verdi prinzipiell gerechtfertigten Ausführungen Hans Pfitzners, „Zur Grundfrage der Operndichtung“ (Ges. Schriften II; Augsburg 1926), und Kraussolds fast lückenloses Register, a. a. O.

[1] Romani gehört auch zu den ersten Textdichtern Verdis („Oberto“ und „Il finto Stanislao“).

[2] Brief an Cesare de Sanctis 1. Januar 1853.

[3] Vgl. u. a. Ludwig Unterholzner, Giuseppe Verdis Operntypus, Hannover 1934; das Quellenmaterial ist heranzuziehen. Edwin Neruda, Operntext und Drama (Neue Zeitschr. f. Musik 1901, Nr. 10), Kretzschmar, a. a. O. und Jahrb. d. Musikbibl. Peters 1913.

[4] Brief an Clarina Maffei 9. April 1873.

Wagner, den er achtete und anerkannte, widernatürlich sei. Aus diesem Verhalten Verdis ergibt sich, daß andere Einflüsse und Beziehungen eingewirkt haben müssen, die die tatsächliche Wandlung in seinem Stil und Schaffen hervorriefen.

Bei näherer Untersuchung kommt zum Vorschein, daß es nicht musikalische, sondern dichterische Einflüsse waren[1], die in erster Linie die Entwicklung Verdis von Anfang an gelenkt haben. Sein dramatisches Temperament, das instinktiv und einfach ist, bleibt sich aber vom ersten Werke, dem „Oberto", bis zum letzten, dem „Falstaff", gleich; entscheidend ist — und damit gelangen wir zum Kernpunkt — für Verdi und sein eigenes Schaffen die Dichtung, die dichterische Persönlichkeit. Der Librettist, ob es nun Solera, Cammarano[2], Piave oder Boito ist, hat ihm nicht mehr zu bedeuten, als daß er den dramatischen Grundgedanken der Dichtung in der Handlung mit ihren Äußerungen und Wirkungen für die Oper zurechtmacht; wesentlich und bestimmend für den musikalischen und stilistischen Ausdruck ist aber nicht das Libretto, sondern sein Urbild, die literarische Dichtung. Darin geht also Verdi über die Singspielkomponisten, Mozart und Lortzing hinaus. Alle jene Werke, die irgendeine bedeutende literarische Schöpfung zum Vorbild haben, sind die wertvollsten Werke Verdis, zugleich auch jene, die er selbst am meisten schätzte und liebte[3]. Verdi arbeitete seine Opern nicht nach einem Schema; er bemerkte von vornherein, daß der Charakter einer Dichtung, der im Charakter der handelnden Person enthalten ist, dem Charakter der Musik entsprechen müsse.

Charakter — das ist der Ausdruck, den Verdi wiederholt in Worten und Briefen verwendet, und der ihn von seiner Umgebung abhebt. Wo diese Forderung des Charakteristischen nicht erfüllt ist, liegt irgendeine Unstimmigkeit vor. Zumeist ist es dabei nicht so sehr die Musik oder die musikalische Erfindung — es sei an die Jugendopern Verdis, mit Ausnahme des „Nabucco" und des „Ernani" erinnert —, es sind nicht Musik und musikalische Erfindung, die eine gewisse Unentschiedenheit in Stil und Form verursachen, als vielmehr und allein die Tatsache, daß Verdi in dem ihm zur Verfügung stehenden Libretto keinen dichterischen Vorwurf, gewissermaßen nicht das geistige Gegengewicht gefunden hat, das die zum Vollkommensein und zur charakteristischen Eigenart notwendige Einheit ausmachen würde[4].

„Giovanna d'Arco" (1845) und „I due Foscari" (1844) sind die ersten Berührungen Verdis mit der Literatur. Allerdings vermag der undramatische Byron, selbst von einem Routinier wie Piave zum Operntext zurechtgestutzt, auch bei

---

[1] Vgl. Unterholzner, a. a. O., S. 15.

[2] Was Cammarano für Verdi war, geht aus verschiedenen Briefen hervor (u. a. an Vincenzo Flauto 21. März 1844).

[3] Meist schlug er die Dichtungen vor und hatte dabei bereits seinen besonderen Plan. Man denke an den zur „Medea" und seine „Lear"-Entwürfe. In diesem Punkt gleicht Verdi auffallend Mozart.

[4] Seine bisherigen Werke waren „Oberto" (1839), „Il finto Stanislao" (1840), „Nabucco" (1842), „I Lombardi" (1843), „Ernani" — nach Victor Hugo — (von Piave 1844). — Verdi stellt sich damit wesentlich mehr unter den „Schutz" des literarischen Vorbildes als etwa die Singspielkomponisten, deren Librettotechnik in Verdis Opern in einer neuen Abart auftritt.

dem Erzdramatiker Verdi kein Echo auszulösen. Das Werk ist als dramatische Schöpfung nur ein Versuch, ein Versprechen, keine Erfüllung. Immerhin: Verdi setzt sich zum ersten Male mit dem nordischen Geist auseinander, auch wenn ihn vorläufig Thema und Stoff mehr interessieren als Idee und Temperament; aber — man lese seinen Brief an Piave — er hat darum gekämpft. Das gleiche gilt von der „Giovanna d'Arco", Schillers „Jungfrau von Orleans", die jedoch im Libretto so entstellt ist, daß nichts weiter als die Titelgestalt übrigbleibt; der von Schiller herausgestellte seelische Gegensatz ist aus politischen Gründen überbrückt und verwässert worden. Solera, den Dichter des „Nabucco", nicht Schiller hat Verdi hier vor sich gehabt, als er sein schwächstes Werk schrieb.

Voltaires „Alzira" (1845), vom getreuen Cammarano bearbeitet, blieb für Verdi ebenso unergiebig wie Schillers „Jungfrau". Die Ursache liegt nahe: die Librettisten versperren den Weg zur Dichtung. Hier, wo die Entscheidung heranreift, entsteht nun der „Attila", eine jener aus zündendem Temperament und glühendem Patriotismus geborenen Gestalten wie „Nabucco" oder die „Lombarden". Die schlechte Dichtung eines gewissen Verner wird von Solera zu einem recht unbedeutenden Libretto gemindert; aber Verdi hat, was er sucht: einen Charakter — oder, wie er sagt, einen schönen Stoff —, eine Gestalt, in der etwas von der Naturkraft Shakespeares steckt. Der Weg ist damit gebahnt, der Verdi zum Dramatiker macht: aus „Attila" (1846) wird „Macbeth" (1847). Shakespeare tritt in den geistigen Umkreis Verdis, er bringt die Entscheidung und den Anstoß, dessen Wirkung bis zum letzten Werk des greisen Verdi, dem „Fallstaff", immer stärker wird. Er bekannte selbst später einmal[1]: „Die Dichtung Tassos ist vielleicht besser, aber für meine Person ziehe ich Ariost tausendmal vor. Aus demselben Grunde stelle ich Shakespeare an die Spitze aller Dramatiker, einschließlich der Griechen." Durch Shakespeare, den gleichen Shakespeare, der auch des jungen Wagner dichterische und gestaltende Kräfte weckte, wurde Verdis dramatisches Temperament bestimmend angeregt. In allen nun folgenden Opern, bis auf die, die wie „Traviata" durch ihr Milieu abweichen, spürt man den immer stärkeren Einfluß Shakespeares, der sich mehr und mehr verdichtet: „Hamlet", Pläne zu Shakespeares „Sturm", Entwürfe sogar zum „Lear"[2], die sich auf andere Figuren ausspinnen, Molières „Tartuffe", die „Phädra" des Euripides, zu einem „Boris Godunow" nach Puschkin, zu einem „Faust", Hugos „Ruy Blas", Chateaubriands „Atala", Calderons „Geheimes Verbrechen" u. a. Im „Macbeth" arbeitete Verdi selbst den Textentwurf aus, teilte ein, gliederte, immer nach der Regel, daß Wirkung und Wahrheit die Urgesetze jeder Dramatik, auch der musikalischen seien. Schon im „Macbeth", also einem Werke, das vor dem „Rigoletto" liegt, ist in Stil, Bewegung, Technik und dramatischem Aufbau das angekündigt, was in den letzten Werken Verdis zur Vollendung gelangt. Es sind demnach nicht von anderer Seite kommende stilistische, musikalische Einflüsse, die auf Verdi wirken, sondern dichterische. Der „Macbeth" ist die Brunnenstube im Opern-

[1] An Antonio Somma 22. April 1853.

[2] Verdis „Lear"-Plan zeigt am deutlichsten seine Methode. Man lese seine ungeduldigen Briefe an Cammarano (28. Februar 1850) und Somma (22. Mai 1853), in denen er bekennt, daß für dieses Werk die Opernform zu eng (!) sei. Den „Hamlet" hielt er für noch schwieriger.

schaffen Verdis; hier ist festgelegt und begründet, was sich in allen Werken der mittleren und der Reifeperiode, vor allem in den auf die zweite Fassung des „Macbeth“ folgenden Schöpfungen auswirkt: „Don Carlos“, „Aida“, „Simone Boccanegra“, „Othello“ und „Fallstaff“. Als er über Schillers „Räuber“ (1847) und Byrons „Corsar“ (1848) noch einmal ausbog, mußte er erneut erkennen, daß weder Byron noch Schiller („Die Räuber“) zur Oper taugten.

Aber Verdi interessierte das dichterische Problem. Er studiert Grillparzers „Ahnfrau“, die er „ein phantastisches deutsches Stück“ nennt, und „Medea“, eine Frauengestalt von schicksalhafter Größe; er greift wiederum zu Schiller in der „Luisa Miller“ (1849). Diese „Luisa Miller“ ist ein Auszug aus Schillers „Kabale und Liebe“; sie ist das Werk, das Verdi fand, als er von Cammarano ein „kurzes interessantes Drama von starker Bewegung und mit sehr viel Leidenschaft“[1] forderte. Verdi wußte jedoch besser als Cammarano, wo hier die Tragik enthalten ist.

Die drei berühmtesten, auf jeden Fall volkstümlichsten Werke Verdis, „Rigoletto“ (1851), „Troubadour“ (1853)[2] und „Traviata“ (1853), stehen unter der gleichen Gesetzmäßigkeit von Wirkung und Wahrheit, wie all die früheren Schöpfungen. Der Narr Rigoletto, den Verdi naturalistisch und unbarmherzig naturgetreu zeichnet, steht im Lichte Shakespeares; Gilda und Violetta weisen auf Schiller. Daß aber die musikalische Gesamthaltung dieser Werke von dem im „Macbeth“ vorgezeichneten Weg abweicht, ist durchaus begründet; denn hier stehen andere dichterische Einflüsse und Ursachen dahinter: die romanische Dichtung. Der „Rigoletto“ ist ein „schönes Drama von wunderbaren Situationen“, wie Verdi begeistert schrieb, als ihm Victor Hugos „Le roi s'amuse“ in die Hände fiel[3]. Die wunderbaren Situationen erregte die tragische Gestalt des Narren, den Verdi mit mozartischer Realistik zeichnete. An dem spanischen Schauspiel „El trovador“ des Antonio Garcia Gutiérrez (1813—1884) reizt ihn die Azucena mehr als der Troubadour selbst; die dramatische Situation unterliegt der musikalischen, ebenso wie in der „Traviata“, der ersten Konversationsoper, zu der ihn Dumas' „Kameliendame“ anregte. „Es ist ein Stoff der Epoche“, schreibt er[4], „ein anderer hätte es vielleicht nicht gemacht, wegen der Kostüme, wegen der Zeiten und aus vielen anderen törichten Bedenken; ich mache es mit dem größten Vergnügen. Alle schrien, als ich mich vermaß, einen Buckligen auf die Bühne zu bringen. Nun, ich war glücklich, den ‚Rigoletto‘ schreiben zu können, ebenso den Macbeth.“ Der Musiker Verdi hat hier erreicht, was der Dramatiker längs erreicht hatte. Ein Vergleich mit den früheren und späteren Werken ergibt den grundlegenden Unterschied. Das südliche, romanische Temperament der französischen Dichtung reizt den Musiker; es ist ein anderer und doch der gleiche Verdi, der hier spricht, der gleiche, der da, wo ihn Schiller und vor allem Shakespeare überwältigen, eben der Dramatiker ist.

---

[1] Am 24. September 1848.

[2] Den „Troubadour“-Stoff schlug Verdi vor (an Cammarano 2. Januar 1850); vgl. die Troubadour-Skizze, die er am 9. April 1851 an Cammarano schickt.

[3] Dem „Rigoletto“ ging 1850 Piaves „Stiffelio“ voraus.

[4] An Cesare de Sanctis, 1. Januar 1853.

Mit rastloser Energie suchte Verdi in einer Zeit, in der Wagners Musikdrama nicht nur den Deutschen, sondern auch den Italienern manche Sorge bereitete, aus dem, was er gewonnen, Neues zu bilden. Der in sich gefestigte Musiker wagte den Blick zur französischen Oper, zu Meyerbeer, ja auch nach Deutschland zu Wagner zu wenden. Es entstand die „Sizilianische Vesper" (1855, Text von Scribe), das Vorbild des „Maskenball" (1859 von Somma), es entstand der formvollendete „Simone Boccanegra" (1857 von Piave), der insofern eine Seltsamkeit ist, als die Dichtung des Gutiérrez in Schillers „Fiesco" aufgeht. Und es entstand der „Don Carlos" (von Méry und du Locle 1867), zwei Jahre nur, nachdem Verdi seinen geliebten „Macbeth" von neuem bearbeitet hatte (1865). Man spürt es denn auch; die Kenntnis Shakespeares hat sich in Verdi vertieft. Das Ganze wiederholt sich noch einmal in der „Aida" (von Ghislanzoni 1871)[1], die an der Grenze der Entwicklung steht.

In dieser Zeit wiederholt Verdi[2]: „Wenn man die Wirklichkeit nachbildet, kann etwas recht Gutes herauskommen; aber Wirklichkeit erfinden ist besser, weit besser. Vielleicht" — so schreibt Verdi weiter an Maffei — „scheinen Ihnen diese Worte einen Widerspruch zu geben: Wirklichkeit erfinden. . . . Fragen Sie unser aller Vater! [das ist Shakespeare, den er „il Papà" nennt]. Vielleicht hat er irgendwo den Falstaff gefunden, aber schwerlich einen solchen Verbrecher wie Jago und nie, niemals einen Engel wie Cordelia, Imogen, Desdemona. Und doch sind die so sehr wirklich. . . ." Wir greifen dabei zurück auf den „Macbeth", der sich jetzt in voller Reife und Vollendung auswirkt. Die Schreckgestalt des Jago wird lebendig. „Dieser Jago ist Shakespeare, ist der Mensch, das heißt ein Stück vom Menschen, das Tier"[3]. Der geistige Zusammenklang Shakespeares und Verdis wird zur Gestalt: es entsteht der „Othello" (1887), das Werk, dem man zu allererst nachsagte, daß es dem Geiste Wagners entsprungen sei. Aber es ist in Wirklichkeit die Dichtung, es ist Shakespeare, der die Musik aus der Sphäre des Nur-Musikalischen in das Dramatische steigert. Das ist es auch, was den „Falstaff" (1893)[4], das weise Ergebnis eines ganzen Lebens, aus dem Buffonesken zum Typischen erhebt.

Es ist nicht zu übersehen, daß mit der Entwicklung des Geistigen und Dramatischen auch das Technische sich allmählich wandelte. Verdi lernte vor allem von der Dichtung, sich zu beschränken, in den Mitteln der Musik und in den Mitteln seiner Dramatik. Bei Verdi vollzog sich das Seltsame: die Dichtung bewirkte den Stil der Oper. Dort wo bei Verdi das Nordische einfließt, wo Schiller und Shakespeare hervortreten — und das geschieht fast durchgehends — ist Verdi der Norditaliener, der Lombarde, der sich darauf besinnt, was in Palestrina, in Monteverdi der eigentliche Ursprung und das Wesen der italienischen Musik ist; dort aber, wo das Südliche, das Romanische, durch Victor Hugo, Dumas und vielleicht auch Gutiérrez, ihn anregt, entsinnt er sich dessen, was die Süditaliener, etwa

[1] Dazwischen stehen die beiden Fassungen der „Macht des Schicksals" (Piave).

[2] An Maffei 20. Oktober 1876.

[3] An Morelli 7. Februar 1880.

[4] Nicolais Shakespeare-Oper wird sogar über Shakespeare selbst gestellt. Dieser Irrtum ist doch zu berichtigen. Vgl. Pfitzner, a. a. O.

Scarlatti und Pergolese, der italienischen Musik geschenkt haben. Aber das ist episodisch. Shakespeare[1] ist bei allem nicht nur die geistige, sondern, wenn man so sagen darf, auch die musikalische Triebkraft Verdis.

Verdi bindet das Verhältnis zwischen Dichtung und Oper in einer von der allgemeingültigen Übertragungsmethode unterschiedenen neuen Weise. Er begnügt sich nicht mit der Übernahme des inhaltlichen Ablaufs, er wacht darüber, daß dieser Inhalt, an dem er nicht das Gedankliche, sondern nur das Dramatische herausstellt, in eine vom Original abweichende, den Grundsätzen der Oper entsprechende Form umgegossen wird. Das sind die „neuen Formen", die „kurzen Stücke", von denen er immer wieder spricht. Während die Deutschen in ihren Beziehungen zur Dichtung der Oper nur das dienstbar zu machen versuchen, was im wesentlichen nicht klassisch (im Sinne des Einmaligen) ist, sondern um an die Singspielkomponisten, Mozart und Lortzing zu erinnern, das Aktuelle, Zeitliche (Beaumarchais, Kotzebue) oder das „verschollene Mittelgut", wagt Verdi den von Lortzing als unausführbar bezeichneten sehr kühnen Schritt zur Klassik. Aber es ist kennzeichnend und spricht dabei doch für Verdis Sachlichkeit: Dichtungen wie „Lear" und „Hamlet" blieben ihm unerfüllbare Wünsche, „Faust", „Phädra", „Boris Godunow" (den aus der seelischen Gleichgestimmtheit zu seinem Landsmann Puschkin ein Mussorgsky besser erfassen konnte) waren nur Pläne. Der Librettist ist dabei handwerklicher Mittler zwischen Dichter und Musiker.

Inmitten der kaltblütig routinierten großen Oper, wie sie von den Librettisten den Komponisten dutzendweise geliefert wurde, etwa nach dem Verfahren des Romanschreibers Dumas, steht Verdi, der nur einmal („Les vêpres siciliennes") diesem modischen Moloch sein Opfer brachte, an dem auch Wagner mit seinem allerdings gemäßigten „Rienzi" nicht vorbeikam, unter den Opernkomponisten seiner Zeit allein. Der in der grand opéra verkörperten Vergröberung der tragédie lyrique stellt er die aus einem wahrhaft dramatischen Geist geborene Oper entgegen. Die Ausgangspunkte sind Bellini und — Shakespeare.

Bei ihnen steht auch Wagners Anfang[2]. Es ist wohl nicht notwendig, Richard Wagners große reformatorische Tat in diesem Zusammenhang einer Untersuchung zu unterziehen[3]. Denn das in der Operngeschichte ausschlaggebende Problem „Dichtung und Oper" ist durch ihn überwunden und beseitigt. Der neue Formbegriff des Musikdramas, gegen dessen Benennung sich Wagner übrigens wehrte[4]),

[1] Vgl. Goethes Urteil über Shakespeare (zu Eckermann).

[2] Vgl. Wagners Aufsatz „Bellini" 1837 (Neudruck bei Kapp, Der junge Wagner, Berlin 1910).

[3] Die einschlägige Literatur ist unübersehbar. Es seien außer den Biographen von Glasenapp, Koch, Kapp, Bücken usw. hervorgehoben Alfred Lorenz, Das Geheimnis der Form bei R. Wagner, Berlin 1923ff., Wolfgang Golther, Wagner als Dichter, 1904; W. Ramann, Der dichterische Stil Wagners, Diss., Jena 1928; Paul Moos, Wagner als Ästhetiker, 1906. Vor allem aber seien Wagners Schriften herangezogen: „Bericht über eine neue Pariser Oper" (1842), „Das Kunstwerk der Zukunft" (1850), „Oper und Drama" (1851), „Über die Bestimmung der Oper" (1871). Daß auch diese Frage einen weltanschaulichen Hintergrund hat, beweist E. Valentin in „Richard Wagner, Sinndeutung von Zeit und Werk" (Regensburg 1937).

[4] Interessant ist, daß von seiten der Dichter (etwa Hebbel) Wagners Unternehmen mit Mißtrauen betrachtet wurde.

weil er nicht erschöpfend seinem Werk entspräche, ist die endliche Erfüllung des Gesamtkunstwerks, das in der Vereinigung von Drama und Musik schon den Florentinern vorschwebte, von ihnen und ihren Erben aber falsch verstanden wurde, weil ihrem Glauben an die antike Tragödie das fehlte, was die Antike zur Tragödie führte: die Bindung an das Volk. Darum blieb die Renaissanceoper ein intellektueller Kompromiß, der das Verhältnis von Dichtung und Oper erst zum Problem machte. Wagners Werk umfaßt trotz der Verschiedenheit der Bezeichnungen (romantische Oper, Handlung, Bühnenfestspiel, Bühnenweihfestspiel), den einheitlichen Formbegriff des Musikdramas.

Da Wagner, dessen Entwicklung bemerkenswerterweise mit der Dichtung und nicht mit der Musik ihren Anfang nahm, nicht der Vermittlung eines Librettisten bedurfte, ist von vornherein — auch in seinen Operntexten — das Problem dahin verschoben, daß er an die Stelle des Librettos selbst eine Dichtung zu setzen vermochte[1]. Für ihn ist darum die Originaldichtung nur Quelle, nicht aber maßgebliches Vorbild. So geht das „Hochzeit"-Fragment (1832) auf Büschings Ritterbuch zurück, die „Feen" (1833/34) auf Gozzi („La donna serpente") und E. Th. A. Hoffmann, das „Liebesverbot" (1834/36) auf Shakespeare, der Text „Die hohe Braut" (1837) auf Heinrich Königs Roman, der Text „Männerlist größer als Frauenlist" (1838) auf „1001 Nacht", „Rienzi" (1837/40) auf Bulwers Roman, der „Fliegende Holländer" (1838/41) — zu einem sehr geringen Teil allerdings — auf Heines „Memoiren des Herrn von S." und das eigene Erlebnis, der Entwurf „Die Bergwerke zu Falun" (1852) auf Hoffmann, der Text „Die Sarazenin" (1842/43) auf Raumers „Geschichte der Hohenstaufen", der „Tannhäuser" (1842/45) auf Tieck, Hoffmann und Fouqué, der „Lohengrin" (1841/48) auf die verschiedenen Fassungen der Volkssage und die Brüder Grimm, „Tristan und Isolde" (1857/59) auf Gottfried von Straßburg, „Die Meistersinger von Nürnberg" (1861/67) auf Wagenseil und Deinhardstein (Reger-Düringer-Lortzing), „Der Ring des Nibelungen" (1848/74) auf den Nibelungen-Mythos, „Parsifal" (1865/82) auf Wolfram von Eschenbach und Robert de Boron. Aber wie gesagt: mit dem Maßstab der Oper herkömmlichen Stils kann hier nicht gemessen werden, denn das Musikdrama ist der neue Gattungsbegriff, der Drama, das ist Dichtung[2], und Musik innerhalb des Gesamtkunstwerkes vereint.

Durch das Musikdrama änderte sich die Lage von Grund auf. Wagners Lehre von der Musik, die „die aprioristische Befähigung des Menschen zur Gestaltung des Dramas überhaupt" enthalte, wurde aufgegriffen; ob sie von allen, die sich

---

[1] Vgl. Cornelius als Dichterkomponisten mit Bungert und Weingartner.

[2] Wagner betrachtet das gesprochene Wort als eine „andersartige" Form des gesungenen, unterscheidet also nicht mehr in der Bewertung beider („Über die Bestimmung der Oper"). Diese seine Lehre ist vielfach befolgt worden. Wagners Tat fand einen geistverwandten Erben in Hans Sommer, der sich um die Frage „Dichtung und Oper" auf der von Wagner geschaffenen Grundlage bemühte. Seine Opern, deren Texte er selbst, Hans v. Wolzogen und Eberhard König schrieben, gehen durchweg auf dichterische Vorbilder zurück: „Vetter aus Bremen" und „Nachtwächter" auf Körner, „Loreley" auf Wolff, „St. Foix" auf Duval, „Augustin" auf Andersen, „Münchhausen" auf Immermann; erst die Dichtungen Königs („Rübezahl", „Riquet mit dem Schopf", „Waldschratt") sind original.

ihrer bemächtigten, verstanden wurde, sei dahingestellt. Auf der nunmehr geschaffenen breiten Grundlage entstanden neue Formbenennungen: Musikkomödie, musikalisches Lustspiel, Musikromân (Charpentiers „Louise"), musikalisches Schauspiel (Kienzls „Evangelimann"), dramatische Sinfonie (Kloses „Ilsebill"), die „Oper" in neuem Gewande. Am stärksten bemächtigte sich der Verismo dieser neuen Mittel, indem er das Libretto zum naturalistischen Vorwand machte (Puccinis „Bohème" nach Murger, „Butterfly" nach John L. Long und D. Belasco — hergestellt von Illica und Giacosa —; der geniale „Gianni Schichi" behandelt, bezeichnend genug, eine Episode aus Dantes „Göttlicher Komödie"); bemerkenswert ist, daß in der Regel der komische Stoff weniger peinlich wirkt als die nachgeahmte Tragödie (z. B. Wolf-Ferrari). Die Anlehnung an die Literatur wurde, da man die Mittel zu haben glaubte, naturgemäß noch enger als zuvor: z. B. Waltershausens „Oberst Chabert" (nach Balzac), Schillings' „Moloch" (nach Hebbel), Wilhelm Kempffs „König Midas" (nach Wieland), und unter anderen auch Hindemiths „Cardillac" (nach Hoffmann). Auf Stil und Form hat die Dichtung keinen Einfluß mehr; sie ist Mittel zum Zweck geworden. Zwei Typen sind zu erkennen: die Libretto-Oper[1] und die Literatur-Oper[2].

Die Libretto-Oper, etwa im Sinne d'Alberts, erhebt sich zu höherer Stufe außerhalb des Verismo z. B. bei Sommer und Thuille („Lobetanz" von O. J. Bierbaum). Durch Hans Pfitzner erhalten wir endlich die wahrhaft auf der Linie Wagners stehende, zukunftsträchtige Eigenentwicklung: im „Armen Heinrich" (von James Grun), in der „Rose vom Liebesgarten" (Grun), im „Christelflein" (Ilse von Stach-Pfitzner), im „Herz" (Mahner-Mons); Pfitzner ist bei allen Dichtungen seiner Bühnenwerke selbst lenkend beteiligt und schreibt als Dichter-Komponist den „Palestrina". Durch seine Verbindung mit Hofmannsthal und Zweig neigt dagegen Richard Strauß zur Literatur-Oper. In der „Feuersnot" war Ernst von Wolzogen sein Helfer. In „Guntram" und im „Intermezzo" ist Strauß sein eigener Librettist.

Die Literatur-Oper, besser: veroperte Literatur, ist eine neue Errungenschaft. Sie beginnt mit Debussys „Pelleas und Melisande" (Maeterlinck) und reicht über Strauß' „Salome" (Wilde) und „Elektra" (Sophokles-Hofmannsthal) bis hin zu Schoecks „Penthesilea" (Kleist), Bergs „Wozzek" (Büchner), Ettingers „Judith" (Hebbel), „Clavigo" (Goethe) und sogar „Frühlingserwachen" (Wedekind), Graeners „Hanneles Himmelfahrt" (Hauptmann), „Prinz von Homburg" (Kleist), und den sonstigen Veroperungen Schillers, Eichendorffs usw. Es ist hier nicht der Ort, über die an das Musikdrama anschließende Vermengung von Dichtung und Oper zu sprechen. Mit der Schöpfung des Musikdramas durch Wagner ist — vom Standpunkt des Problems „Dichtung und Oper" gesehen — ein dritter Abschnitt der

---

[1] Bizets „Carmen" (nach Prosper Mérimée) und Strauß' „Fledermaus" (nach dem Französischen und nach Roderich Bendix) bilden noch während Wagners Lebenszeit (1874/75) einen eigenen Operntyp heraus, weil sie „Mittelgut" verwenden. Vgl. zur allgemeinen Stoffwahl außer Kraussold J. Schucht, Mythische und historische Sujets der Oper, Neue Zeitschr. f. Musik 1882, Nr. 8ff.

[2] Geibels „Loreley" (Max Bruch) steht abseits. Ebenso wie Goldonis „I rusteghi" (Wolf-Ferraris „Vier Grobiane").

Operngeschichte angebrochen, dessen Entwicklung noch nicht abgeschlossen ist[1]. Fest steht, daß wir seit Wagner in unserer Beurteilung der Operndichtung neue Ansprüche stellen; auf alle Fälle ist in der jetzt geübten Form die Dichtung nicht mehr stilbestimmend für die Oper.

Die Wechselbeziehungen zwischen Dichtung und Oper, die in großen Umrissen anzudeuten der Sinn dieser Darstellung war, charakterisieren die stilistischen und formalen Entwicklungsstufen der Oper. Der Einfluß der Literaturdichtung durch sich selbst und durch das Libretto, das seinerseits wiederum einen eigenen Dichtungstyp ausmachen kann, hat den Weg der Oper bestimmt. An Hand der Theorien über diese Wertbeziehungen des Librettos zur Oper — bei Gluck, Hiller, E. T. A. Hoffmann[2], Lobe[3] und Wagner[4] — können wir das Wesen der Oper in ihrer geschichtlichen Entwicklung darstellen. Aus diesem Verhältnis zwischen Dichtung und Oper, das hier in seinem Grundriß aufgezeigt werden sollte, ergeben sich neue aufschlußreiche Blickpunkte für die stilistische[4] wie für die geistige Wertung der Oper überhaupt.

---

1 Man denkt an Wolfgang Robert Griepenkerls Wort, das er in seinem in diesen Fragen ebenfalls heranzuziehenden Buch „Die Oper der Gegenwart“ (1847) ausspricht: „Indien sind hier noch zu entdecken, und alles sehen Sie heute dieser Küste zusteuern, und manches Vorgebirge schon ist erobert worden“ (a. a. O., S. 15ff.).

2 E. T. A. Hoffmann, Der Dichter und der Komponist, 1813; Neuausgabe u. a. in „Musikalische Dichtungen und Aufsätze“ von E. Th. A. Hoffmann, Stuttgart 1922.

3 J. C. Lobe, Lehrbuch der musikalischen Komposition, Bd. IV, Leipzig 1867. Heinrich Bulthaupt, der mit dem Text zu Reinthalers „Kätchen von Heilbronn“ auch auf dem Sündenregister verzeichnet ist, kommt mit seiner einst epochemachenden „Dramaturgie der Oper“ (1867) praktisch wohl kaum mehr in Frage.

4 R. Wagner (siehe oben), vgl. ferner Griepenkerl (a. a. O.) und Grillparzer, der an der Textfrage die Unterscheidung zwischen Singspiel und Oper bestimmt („Erinnerungsblätter“, 1820, Nr. 820).

4 Wagner: „Aber nach dem Textbuche frage ich; daran erkenne ich, ob der Mensch Sinn für dramatische Poesie hat, und kann auch wohl absehen, ob er für die dramatische Musik begabt ist, wenn es ihm gelang, für seinen Text den rechten musikalischen Ausdruck zu finden, was freilich in den wenigsten Fällen geschehen ist.“

Das Sponsus-Spiel

(Schluß)

Von Otto Ursprung, München

Noch steht die Frage nach den Bühnenvorgängen nach der Mercatorszene und am Schlusse offen.

Diese sind zum Teil aus dem Text zu erschließen, doch kommen hierfür auch zwei kurze Regiebemerkungen zu Hilfe, die unseres Erachtens ebenfalls zur Urfassung gehören, nicht erst von den französisch textierten Erweiterungen herrühren. Die Katastrophe mußte kommen; aber weder den „daemones" noch den Fatuae, die von diesen ergriffen werden, konnte ein eigener Text zugeteilt werden; es war einzig möglich, die Spielanweisungen zu geben. Diese sind freilich sehr fragmentarisch gehalten. Aber das hat die Urfassung hier nicht zum erstenmal getan, das war in jener Zeit überhaupt üblich.

Wenn die Fatuae von den Mercatores zurückkehren, geben sie der Befürchtung Ausdruck, daß ihr Schicksal wohl besiegelt sein dürfte; denn sie finden das Tor bereits verschlossen (VIII, 2) und wenden sich bittend an den Sponsus. Hierauf (vor IX) folgt die Regiebemerkung „Modo veniat Sponsus". Soviel besagt der Spieltext. Er zeigt aber nicht den vollständigen Verlauf der Handlung an, sondern läßt nach den Mercatoresstrophen eine Lücke bestehen. Morf legt nun das Stück so aus, daß nach diesen Strophen (Nr. VII) der Sponsus erschienen sei und die Prudentes zu sich genommen habe. Young rückt die Regiebemerkung Modo usw. nach der ersten Fatuaestrophe (Nr. VIII, 1) ein und läßt die zweite Strophe an den anwesenden Sponsus gerichtet sein. Beide Autoren tun der handschriftlichen Überlieferung Gewalt an; auch entsprechen ihre Auslegungen nicht der Führung des dramatischen Geschehens. Denn durch ein wortloses Auftreten des Sponsus würde gerade er als Nebenperson ähnlich wie die Ölkrämer behandelt werden; und mit seinem vorzeitigen Erscheinen würde überhaupt ein Höhepunkt des Dramas sang- und klanglos vorweggenommen sein und das ganze Stück um eine prächtige innere Steigerung gebracht werden. Darum müssen wir die Stelle wohl so verstehen: Es wird zunächst nur ein Anzeichen gegeben, daß die Ankunft des Sponsus unmittelbar bevorsteht (z. B. das Tor der Kirche öffnet sich; die Prudentes treten hinzu, unter den Bogen des Portals[1]; vor den heraneilenden Fatuae aber schließt sich wieder das Tor mehr oder weniger). In dieser Situation, während die Katastrophe noch in der Schwebe gehalten wird, singen sie die Strophen VIII, 1 und 2. Erst hierauf erscheint der Sponsus (unter dem wieder weit geöffneten Portal).

---

[1] Es gab damals bereits auch die Bauanlage mit größerer Vorhalle, z. B. bei Notre Dame zu Paray-le-Monial, das übrigens von der Heimat des Sponsus-Spiels nicht weit entfernt war; siehe die Abbildung bei Rich. Hamann, Gesch. der Kunst, Berlin 1933, S. 140.

Für die Schlußszene gibt der Spieltext nur die Verse des Verwerfungsurteils über die Fatuae und fügt die Regiebemerkung an: „Modo accipiant eas daemones, et praecipitentur in infernum." Der Dichter wagt eine scharfe Kontrastierung, indem er Christus und den diabolus, der hier zum erstenmal als dramatische Figur erscheint, einander gegenüberstellt. Der Höllensturz, mit dem sich die Katastrophe vollzieht[1], geht über den Wortlaut der biblischen Parabel hinaus, liegt aber in deren Sinne. Wiederum ist die Spielanleitung unvollständig. Denn mit dem „strepitus diaboli", wie wir mit der Angabe im „Ordo virtutum" der heiligen Hildegard von Bingen[2] sagen dürfen, kann das geistliche Spiel vom Sponsus unmöglich geendet haben. Tragische Person im Sinne auch einer einfachen Dramatheorie sind nur die Fatuae, niemals die Prudentes; selbstverständlich ist das Fatuaeschicksal ausführlicher behandelt, aber deswegen ist unser Stück noch kein eigentliches Fatuaedrama mit dem düsteren Ausgang. Es verlangt vielmehr einen Abschluß mit bejahendem Gehalt. Mit Feingefühl wurde die Schablone einer an die Prudentes gerichteten Strophe vermieden. Und so haben wir, da ein eigener Epilog fehlt, einen Lobgesang zu ergänzen[3], das Te Deum oder das Benedicamus Domino, die als traditionelle Schlußgesänge auch in späteren geistlichen Spielen vorkommen. Man könnte denken an die ersten Verse des Magnifikat oder namentlich, da unser Stück ein Liederspiel ist, an die ersten Strophen des Hymnus „Jesu corona virginum" (im Offizium an Jungfrauenfesten verwendet; in den jetzigen Choralausgaben im Commune Virginum eingestellt), die sich hier wie ein himmlischer Brautgesang ausnehmen; aber zu solchen Choralzitaten griff erst die Reformrichtung im liturgischen Drama.

Man kann wohl kaum dem Reiz widerstehen, das Bild von der Aufführungspraxis, das sich aus der Betrachtung der Texte unmittelbar entwickelt, wenigstens in den Hauptzügen etwas auszuführen.

Was zunächst die Rollenbesetzung anlangt, wurden im geistlichen Spiel des Mittelalters Frauenrollen bekanntlich von jüngeren Schülern wiedergegeben. So wurde das Jungfrauenspiel im Jahre 1322 zu Eisenach durch Predigermönche (d. h. wohl die Magistri der Schule) und ihre Lateinschüler aufgeführt. Wie es zunächst

---

[1] Fischer, a. a. O., S. 18, zieht zur Erklärung dieser Szene die „Höllenfahrt Christi" im Mysterium von Tours heran. Aber dort handelt es sich um die „Vorhölle", den „limbus patrum", den Aufenthaltsort der alttestamentlichen Gerechten (Siehe unter „Limbus" bei Mich. Buchberger, Kirchl. Handlexikon II, 1912, Sp. 663 oder in dessen Lexikon f. Theologie und Kirche VI, 1934, Sp. 577), um dramatische Senkung vor Auferstehung bzw. Erscheinungen, hier aber um Untergang.

[2] Jos. Gmelch, Die Kompositionen der hl. Hildegard, Düsseldorf [1913] (mit Facsimile des Ordo virtutum). Der hl. Hildegard von Bingen „Reigen der Tugenden" (Ordo virtutum), herausg., übertragen und eingeleitet von der Abtei St. Hildegard Eibingen, Berlin 1927.

[3] Selbst das Rachelspiel erhielt, wenn es wie das Freisinger R. verselbständigt war, eine inhaltliche Erweiterung und textliche Gestaltung, daß der Te Deum-Schluß paßt. Siehe bei R. Froning, Das Drama des Mittelalters, Stuttgart [1891], III 871ff.; K. Young, a. a. O., II 102ff. Das Prophetenspiel schließt mit Benedicamus Domino; siehe bei Coussemaker, Histoire usw., S. 134. Das Adamspiel fügt an die Verstoßung Kains in die Hölle eine Prophetenszene an, die mit dem Canticum trium puerorum schließt; Das Adamspiel, herausgeg. von Karl Graß, Romanische Bibl. Nr. 6, 1891.

scheint, könnte man aber auch mehr auf den fraulichen Charakter unseres Spiels achten und an eine Aufführung durch Nonnen innerhalb ihres Klosters (etwa in dessen Kreuzgang) denken; diese Annahme würde jedoch im Ordo virtutum (Reigen der Tugenden) der Hildegard von Bingen aus etwa 1141—1151, der nachweislich für ihr Frauenkloster bestimmt war und in dieser Beziehung bisher einzigartig dasteht, keine Stütze finden; denn hier ist die Handlung so geführt, daß das Erscheinen selbst der dominica persona umgangen wird; das Sponsus-Spiel hingegen beansprucht bereits in der Urfassung, modern gesprochen, vier Herrenrollen (darunter zwei nur pantomimische) und in der Erweiterung deren fünf.

Da unser Stück von jeglicher liturgischer Bindung frei ist, kann als Spielort nicht mehr das Kircheninnere in Betracht kommen, sondern es wurde bereits auf dem Platz vor der Kirche, dem sogenannten Freithof aufgeführt[1]. Nun erhebt sich die Frage, ob sich die Darstellung hier mit dem Raum auf den Stufen vor dem Portal bzw. in der Vorhalle begnügen konnte, oder ob sie bereits eine erhöhte Bühne in Anspruch nahm. Das Mittelalter hatte bekanntlich die Simultanbühne. Deren Spielraum war in mehrere Felder eingeteilt, die durch charakterisierende Dekorationen oder durch im Spiel benötigte Bühnenrequisiten als dramatische Örtlichkeiten angedeutet waren; die verschiedenen Schausplätze, die man bei der Aufführung nacheinander gebrauchte, wurden gleichzeitig und nebeneinander dargestellt; unmittelbar anschließend an die Bühne hatten die Hauptpersonen ihre bestimmten „sedes", für weitere Personen waren aber auch freie Zugänge vorhanden. Im Adamspiel, dem frühesten uns erhaltenen altfranzösischen Drama, das vermutlich aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts stammt, sind ausführliche Anweisungen angegeben, wie das Paradies usw. aufgebaut und geschmückt sein soll, wie die Personen bekleidet sind, welche besondere Gesten verlangt werden, wie der strepitus diaboli geschlagen werden soll usw.; manche der Angaben überraschen durch das Streben nach Realistik. Während also bereits eine voll entwickelte Simultanbühne verwendet wird, tritt bezeichnenderweise die „figura", welche

---

[1] Sogar das Osterspiel von Tours läßt die drei Marien „ante hostium ecclesiae" kommen, was G. Milchsack, Die Oster- und Passionsspiele, Wolfenbüttel 1880, S. 105, richtig auslegt: Die Marien kommen von draußen in die Kirche herein und singen auf dem Weg zum Hl. Grab ihren Wechselgesang. — Das aus dem 13. Jahrh. stammende Benediktbeurer Weihnachtsspiel (bei Froning, a. a. O., III 875ff.) geht „in fronte ecclesiae", vor dem Kirchenportal vor sich und beansprucht einen weiten Spielraum, der in mehrere „loca" für die einzelnen Szenen abgeteilt ist und mehrere Bühnenrequisite erfordert. In diesem Stück sind aber richtige Spielszenen vermischt mit nur skizzierten, textlich halb ausgeführten Szenen; dadurch scheint es als Ganzes eher ein über die Aufführungsmöglichkeiten hinausgewachsener dramatischer Versuch zu sein und berührt sich mit dem Tegernseer Drama von der christlichen Weltmonarchie deutscher Nation und vom Antichrist (bei Froning, a. a. O., I 199ff.), das nach 1188 oder nach neuerer Datierung um 1140(?) als dramatisches Epos bzw. als Lesedrama entstanden ist. — Morf hält den Sponsus für ein liturgisches Spiel, verlegt darum die Aufführung in das Kircheninnere, in die Nähe der Sakristeitüre, aus der dann der Sponsus hervorgetreten sei. Bei dieser Auffassung fehlt es aber an Kenntnis der Liturgie; fraglich ist etwa die Bezugnahme auf das Magierspiel von St. Benoît (13. Jahrh.), wo ohne eigentliche Bühne die kurze Krippenszene „an der Pforte hinüber ins Kloster" gespielt wurde.

Gott darstellt, aus der Kirche auf die Bühne und begibt sich nach Durchführung ihrer jeweiligen Partie dorthin zurück; wenn sie nicht auf der Bühne tätig ist, hat sie ihre sedes in der Kirche. Noch das Benediktbeurer Weihnachtsspiel, dessen deutsche Verse auf Entstehung im Rheingebiet in der Wende des 12. und 13. Jahrhunderts hinweisen, bemerkt zum Abtreten der Propheten: „Hoc completo (d. i. nach Beendigung ihrer Rolle) detur locus prophetis, vel ut recedant vel sedeant in locis suis propter honorem ludi". Mit diesen Angaben ist ausgedrückt, wie sich der Übergang des geistlichen Schauspiels aus dem liturgischen Rahmen in die weltliche Gestaltung vollzogen hat. Für das Sponsus-Spiel insbesondere sehen wir, daß es in ähnlicher Weise wie in stilistischen Dingen, so auch hinsichtlich der bühnenmäßigen Darstellung im Berührungspunkt zweier Entwicklungszüge steht. Freilich war hier gemäß seinem höheren Alter die szenische Zurichtung jedenfalls erheblich einfacher; der dem Sponsus gebührende Standort war aber damals erst recht noch in der Kirche[1], von dort her trat er auf, der Vers in VIII, 2 mit „aperire ostium" ist wörtlich zu nehmen. Ebenso dürfen wir Gestik, Gewandung u. a. unmittelbar am Adamspiel und übrigens auch an anderen Spielen messen. So haben wir denn für die szenische Auslegung des Sponsusdramas ausführliche wertvolle Stützen.

Der Spielort wurde charakterisiert durch einen Krämerstand, einen Schmuck, der auf den himmlischen Hochzeitssaal hinwies und zunächst dem Kirchenportal angebracht war, und durch einen Höllenschlund (nach alten Abbildungen in Form eines dräuenden offenen Drachenmauls). Soviel wie sicher betraten die handelnden Personen in der bekannten und ebenfalls von den kirchlichen Dramen übernommenen processio die Bühne. Der Präzentor war wohl angetan mit festlicher liturgischer Chorkleidung und trug die den Kantor zierende virga pastoralis in der Hand; nach Absingung seiner Strophen versah er vielleicht das nicht unwichtige Amt des Spielleiters. Der Sponsus erschien, wie später in den Osterspielen, mit der casula, d. i. mit den priesterlichen Meßgewändern. Die Prudentes und die Fatuae waren jedenfalls schon durch die Farbe der Gewandung[2], z. B. weiß und weltfroh bunt, unterschieden; wie das Schriftwort vom jüngsten Gericht nahelegt, nahmen die fünf klugen Jungfrauen, vom Portal aus gesehen, den Platz auf der rechten Seite (d. i. nachher zur Rechten des Sponsus) und die fünf törichten den auf der linken Seite ein. — Die Jungfrauen lassen sich gemäß der biblischen Parabel wie zum Schlafe nieder. Wie vielsagend konnten da bereits Haltung und Geste sein, z. B. bei den einen nur ein leichtes Einnicken in mehr sitzender Stellung, bei den andern ein richtiges Liegen wie in tiefen Schlaf versunken, dann das unterschiedliche Halten der Lampen, sorgsam hier und nachlässig dort. Das „Venit Sponsus" in der Schlußstrophe des Präzentors darf geradezu als Stichwort erachtet werden,

---

[1] Das Benediktbeurer Spiel läßt den diabolus als Versucher auftreten, das Spiel war aber vor der Kirche (siehe vorige Anmerkung). Im Ordo virtutum der hl. Hildegard erscheint der diabolus ebenfalls in der Versucherrolle; über den hier vorauszusetzenden Spielort siehe obige Anmerkung.

[2] In Osterspielen z. B. trug die Maria Magdalena einen roten Mantel, während ihre Gefährtinnen weiß gekleidet waren. M. Vattasso, Per l'istoria del dramma sacro, Roma 1903 (oder 1913?), S. 99 (zitiert nach Dürre, a. a. O., S. 20).

wo eine lebhafte Handlung einsetzt, indem die Jungfrauen sich erheben und die Lampen richten, indeß die Fatuae mit den Zeichen des Schreckens zu erkennen geben, daß in ihren Lampen das Öl fehlt. Das Anzeichen von der unmittelbaren Ankunft des Sponsus wird von der Kirche aus gegeben, das Tor öffnet sich. Auch die Schlußszene dürfen wir dahin vervollständigen, daß der Sponsus mit den Prudentes in die Kirche einzieht.

Das Sponsus-Spiel war bisher immer für sich, ohne den Blick auf das Gesamtgebiet der Dramen zu richten, untersucht worden. Nun aber dürfen wir, zunächst von der Urfassung aus gesehen, seine Stellung in der Geschichte des Dramas des Mittelalters kennzeichnen. Neu ist die Dramatisierung eines außerliturgischen biblischen Stoffes, die Vertiefung der bisherigen dramatischen Darstellungen zu einem szenisch mehr im Gleichgewicht gehaltenen und sich mehr organisch entwickelnden Drama; zum erstenmal ist die bühnenmäßige Aufführung nachzuweisen, aus der die Verlegung des Spiels ins Freie zu folgern ist. Neu sind ferner die Präzentorrolle, die Mercatorszene, das Auftreten der dominica persona und des diabolus; die zur biblischen Parabel hinzugefügten dramatischen Personen, die mercatores und der diabolus, führen ihre Rolle noch in stummer Handlung durch. Während die Verwendung der Refrainstrophe und die zahlenmäßige Ausrichtung des Grundrisses in dem wenig älteren Rachelspiel vorgebildet waren, sind wieder neu die Einführung der Volkssprache zunächst im Refrain, ferner die Herausarbeitung einer Symbolik im textlichen Grundplan und in der Melodik, die zugleich dramatische Personen zu charakterisieren hat. Durch das Prophetenspiel und das Rachelspiel, das eigentlich nur eine kleine lyrisch-dramatische Szene ist, wurde das Drama des Mittelalters an den entscheidenden Wendepunkt herangeführt; im Sponsus-Drama aber ist die neue dramatische Gattung des Liederspiels fertig ausgebildet und auch schon zu vollendeter Gestaltung emporgeführt, an künstlerischem Wert wird es auch von den späteren besten Liederspielen nicht übertroffen.

Ein Werk wie der Sponsus ist nicht auf den ersten Anhieb entstanden; da sind gewiß dramatische Versuche vorangegangen. Als solche Vorarbeit ist die Rachelszene anzusehen; denn die stilistischen Züge hier und dort decken sich in auffallender Weise. Der Verfasser des Sponsus ist personengleich mit dem der Rachelszene. Bei Gegenüberstellung mit der ganz anderen Haltung der Erweiterungen des Sponsus tritt diese Übereinstimmung um manches noch klarer hervor.

III. Die Erweiterung

In den Anfang, den zweiten Teil und den Schluß des Sponsus-Spieles sind französische Zufügungen eingestreut. Hievon erweisen sich die vier Strophen des Gabriel, die zwei der Mercatores und die eine des Sponsus als Erweiterungen, die eine der Prudentes als „Übersetzung". Für den Strophenbau ist an dem 10-Silbner der Urfassung festgehalten, zu Vierzeilern gesellen sich jedoch Dreizeiler; die Gabrielstrophe hat kurzzeiligen Refrain, für die Sponsus-Strophe ist wegen des Refrains nichts vermerkt. Erstere hat eine Melodie, während für die anderen Strophen keine Angaben über die zu verwendende Singweise vorhanden sind.

Fast an jede der einzelnen Zudichtungen und an deren Gesamtheit haben sich besondere Fragen angeknüpft, angefangen von der Form des Refrains der Gabrielstrophe, die nunmehr richtig gelöst ist, bis zur übergeordneten Frage, ob die volkssprachlichen Bestandteile — mit denen bisher der als nachträgliche Anfügung aufgefaßte Hauptrefrain auf gleiche Stufe gestellt wurde — nacheinander hinzugekommen sind und ob dementsprechend mehrere Bearbeitungen bzw. Fassungen des Sponsus zu unterscheiden sind (Morf) oder ob sie wahrscheinlich auf einmal entstanden sind (Rauhut).

Hier nun stellen wir zunächst einen anderen Gesichtspunkt in den Vordergrund und fragen: Worin haben die Zudichtungen ihre Aufgabe erblickt und wie haben sie dieselbe erfüllt? Es steht zu hoffen, daß von hier aus auch auf die Autorenfrage und die anderen Teilfragen neues Licht fällt.

Sehr eigenartig ist die Gabrielrolle. Vom architektonischen Aufbau des ganzen Stückes aus betrachtet, ist mit ihr in gewissem Sinne ein zweites Proömium geschaffen.

Inhaltlich sind die Verse unmittelbar angeregt durch den Hinweis des Präzentors auf die Erlösungstat, der dort im Rahmen einer mehr spekulativen Betrachtungsweise etwas kurz ausgefallen ist, ferner durch die dortige Zitierung des „propheta". Die Worte der Zudichtung richten sich nun unmittelbar an die virgines. Die näheren Ausführungen werden unter einem neuen und mehr anschaulich wirkenden Gesichtspunkt gebracht: sie handeln von der Offenbarung Christi als gottmenschliche Person, von der Geburt zu Bethlehem, der Taufe im Jordan, dem Leiden und Sterben des Herrn; auch seine Grabesruhe wird erwähnt, da sich von hier aus der Refrain mit der Warnung vor trägem Schlaf unmittelbar anknüpfen läßt. — Mit dem Vortrag der Strophen ist natürlich nicht mehr der Präzentor betraut, eine Wiederholung aus dessen Munde hätte in der Tat langweilig gewirkt, sondern gemäß dem hier betonten neuen Gesichtspunkte wird eine neue dramatische Person auf die Bühne gebracht. Feinfühlig läßt aber der Dichter, der das Prophetenspiel sicher ebenso gut gekannt hat wie der Dichter der Urfassung, nicht einen Prophetenchorus auftreten, durch den alle Gleichgewichtsverteilung in der dramatischen Exposition gestört und namentlich die Gegenüberstellung der Jungfrauenchöre um ihre Wirkung gebracht worden wäre; sondern er denkt an eine Einzelperson, er bleibt wie die Urfassung bei einer Solistenrolle. Nachdem der irdische Herold in der Gestalt des Präzentors aufgetreten war, erscheint also einer der „superi" (III, 2), ein Bote aus der „coelestis patria" (I, 4). Wer könnte hiefür geeigneter sein als Gabriel[1], der in Angelegenheiten des göttlichen Heilsplanes der besondere Bote Gottes war, bereits dem Propheten Daniel die Erklärung der messianischen Gesichte gab, dem Zacharias die Geburt des Johannes, des Vorläufers des Herrn, ansagte (zur Namensnennung Gabriels in II, 4 vgl. Luk. 1, 19f.) und der Jungfrau Maria die Empfängnis des Sohnes Gottes verkündigte? Das ist die theologische Einstellung, aus der heraus der Verfasser schuf. Für die Zwecke des Dramas aber war es ihm um Anschaulichkeit und namentlich auch um Eindring-

[1] Am Schluß des Roland eröffnet Gabriel einen Ausblick in die Zukunft (nach Dagobert Frey, Gotik und Renaissance (1929), S. 167.

lichkeit zu tun. Welche Sprache läßt er den Gabriel führen! Wie scharf ist alles hingesetzt, in kurzen Schlagworten, bis zum kategorischen „la scriptura o di, die Schrift sagt es“! Lyrischer Anwandlung ist kein Raum gewährt. Der Verfasser ist eine stark dramatisch empfindende Persönlichkeit. Mag auch die sprachliche Formung der Strophen nicht besondere Vorzüge enthalten, wie die philologische Untersuchung ergeben hat, so bekundet die Erfindung und Gestaltung der Rolle doch eine echt künstlerische Begabung.

An der Zeile mit der Erwähnung der Taufe Jesu im Jordan setzte die Textkritik ein und sagte: Wenn eine geregelte Strophenbildung in der Gabrielpartie durchgeführt werden soll, so ist entweder der Refrain zweizeilig, mit Kurzzeile *Gaire* usw. und Ganzzeile *Aisel* usw. zu nehmen (L. P. Thomas und noch K. Young); oder bei Annahme eines kurzzeiligen Refrains, den die Melodie nahelegt, ist ein Vers als überschüssig zu tilgen, als solcher wird der Vers über die Taufe Jesu bezeichnet[1] (so auch Gennrich und Rauhut). Für ein starres Strophenschema erscheint dieser Vers freilich als unorganisch. Jedoch innerhalb des Eigenthemas der Gabrielpartie ist die Taufe Jesu sogar besonders bedeutsam, hier ist die damals geschehene Bezeugung der Gottessohnschaft Jesu nicht zu missen. Im Hintergrunde des Verses steht wohl wiederum eine Beeinflussung durch das Prophetenspiel; denn in den Stücken dieser Art ist Johannes der Täufer eine stehende dramatische Figur und ein sehr gewichtiger Zeuge. Die Darstellung der Strophenform aber braucht sich durch diesen Vers nicht stören zu lassen. Denn nach dem Bau der Melodien im Sponsus-Spiel und schon vorher im Rachelspiel sowie überhaupt vieler alter Liedweisen konnte für einen überschüssigen Vers eine und namentlich die erste Melodiezeile leicht wiederholt bzw. um einmal mehr wiederholt werden[2] und umgekehrt bei einer das Schema nicht füllenden Zeilenzahl war eine Melodiezeile weniger zu wiederholen; der Strophenbau hatte damals öfters ein labiles Gleichgewicht, es gab damals noch, wie man sagen darf, eine labile Strophenform. Der verdächtigte Vers ist zweifellos echt.

Mit dem Dichter der Gabrielstrophen verband sich ein tadelloser Musiker. Was des guten Musikdramas ist, hat er richtig verstanden, indem er der Gabrielpartie eine eigene Melodie und so die überkommene Auffassung mit neuer Stilhaltung verband. Wie im Text, so wahrte er auch in der Musik einen engsten Anschluß an die Urfassung; den Formstil und den dynamischen Gehalt der Melodien dort, namentlich der Prudentesmelodie, hat er gut beobachtet und nachgeahmt, sogar unter Einschmelzung der Zeile ϑ bzw. λ, des „Ankündigungskommandos“. Symbolhaltig

---

[1] Für diese Auffassung könnten verschiedene Passionshymnen, darunter „Pange lingua ... praelium certaminis“, als gewisse Stütze angezogen werden; denn diese erwähnen zwar die Geburt oder die Kindheit Jesu (in einer poetischen Antithese zu gewissen Zügen in der Passion), aber nicht die Taufe. Der liturgische Osterhymnus „Rex sempiterne coelitum“ bringt einen Hinweis auf das Taufsakrament, der durch die alte kirchliche Osterliturgie und Tauffeier bedingt ist, und übergeht ebenfalls die Taufe Jesu. Hier wie dort gab eben das Thema keinen Anlaß, von der Taufe Jesu zu sprechen. Anders in unseren Gabriel-Strophen.

[2] H. Spanke hatte in St. Martial-Studien das melodische Schema für diese Strophe noch mit $\alpha\alpha\beta\beta'\gamma$ bezeichnet; in seinem jüngeren Werk Beziehungen usw., S. 59, deckt sich seine Darstellung mit der unseren.

und charakterisierend im eigentlichen Sinn ist die so entstandene Melodie freilich nicht mehr; übrigens wollte der Melodist als förmlich fiebernder Dramatiker überhaupt nicht Gehalte hineingeheimnissen, sondern Werte herausheben. Seine eigene Auffassung bekundet er vor allem darin, daß er trotz aller Einfühlung in die künstlerische Haltung der Vorlage aus einem noch stärker volksnahen Empfinden heraus schuf als sein Vorgänger. Das bestimmt bei ihm die Sprache und die Form. Die Strophen sind nur dreizeilig, der Refrain hat nur eine Kurzzeile; die Melodie steht in klarem Dur; ihre Gliederung ist gut gegeneinander abgeglichen in Bewegungsablauf wie in Setzung der Distinktionen (*vert* und *clos*) und nicht zuletzt im Refrain, der entsprechend dem Charakter der Romanzenstrophe, die schon bald als unkompliziert aufgefaßt worden war[1], überhaupt echt volksmäßig gestaltet ist, der ferner durch unmittelbare Verwandtschaft mit dem Schluß der Melodiezeile δ die Liedweise rundet und doch zugleich durch Halbschluß die Tonalität für Strophenwiederholung offen hält. Bei der kürzeren und gut ausgeglichenen Formgebung hier entwickelt sich die Wechselwirkung von Strophe und Refrain noch packender, als es die Urfassung mit ihren Vierzeilern und dem pathetisch geschraubten und fast überlangen Refrain zuwege bringt.

Und doch kann man nicht ganz umhin zu fragen: Was hat hier überhaupt ein Refrain zu tun? Wer soll ihn singen? Jedenfalls nicht der Zuschauer, das Volk selbst, das auch sonst nicht am Gesang beteiligt ist und für das der Refrain der Urfassung völlig ungeeignet wäre. Auch nicht die Jungfrauenschar insgesamt; denn die Fatuae, die es ja an Wachsamkeit fehlen lassen, dürften hiefür kaum in Betracht kommen. So handelt es sich wohl nur um die Gruppe der Prudentes. Und damit enthüllt sich uns die nähere dramaturgische Bedeutung der Gabrielpartie: Es überwiegt der Charakter einer Zwischenszene, die das unterschiedliche Verhalten der Prudentes und der Fatuae anschaulich und ausführlich zur Darstellung bringt und zeigen will, daß die (nach unserer Auffassung nur leicht eingenickten) Prudentes doch auf der Hut und rasch wach sind. Wenn Bedenken über eine gewisse Unstimmigkeit in der Behandlung des Wachemotivs bzw. Wacherufs geäußert wurden (Fischer), so lösen sich diese nunmehr in einwandfreier Weise. Dem Refrain ist hier wiederum, wie in der Urfassung bei der Mercatorstrophe, eine dramatische Aufgabe zugewiesen. Der Refrain in der Kunstpoesie ist zur Zeit des Sponsus-Spieles noch jungen Datums; daß er nicht bloß rasch beliebt, sondern auch mit so eigenartig und so lebendig erfaßter Aufgabe betraut wurde, darf zugleich für die geschichtliche Würdigung des Refrains gebucht werden.

Das szenische Auftreten Gabriels läßt sich nicht eindeutig angeben. Möglicherweise hatte er als einer der Himmlischen seinen Standort in der Kirche, vielleicht hatte er nach jüngerer Praxis seine „sedes" neben der Bühne.

Das doppelte Proömium, lateinisch und französisch, mit zwei Melodien, verlangte nun darnach, daß auch am Schlusse den lateinischen Worten des Sponsus französische Verse beigegeben werden. Jedenfalls ist es der Autor der Gabrielrolle selbst gewesen, der dies Bedürfnis gefühlt und auch erfüllt hat. Denn wiederum knüpfen die Verse inhaltlich an die Urfassung an; und bei näherem Vergleich mit

[1] H. Spanke, Beziehungen usw., S. 59.

diesen herrscht derselbe Gegensatz von poetisch durchsetzter Ausführung und scharf ausgeformter Realistik wie in den Präzentor- und den Gabrielversen. Der Urteilsspruch ist zu flammender Leidenschaftlichkeit gesteigert; das Schriftwort „in infernum", das bereits in den Regiebemerkungen enthalten ist, wird förmlich entgegengeschleudert. Möglichst stark sogar hat der Dichter, der ein ausgesprochener Dramatiker, eine Michelangelo-Natur ist, in die dramatische Situation hineingegriffen.

Über die Melodie zur französischen Sponsus-Strophe ist in der Handschrift nichts angegeben. Es kann aber nur die Gabrielmelodie in Betracht kommen; eine andere würde der Eigenart des Doppelschlusses als architektonische Entsprechung des zweifachen Proömiums entgegen sein. Es entstanden aber auch Bedenken wegen des Refrains; man schlug vor, der Gabriel-Refrainzeile das Wort Amen zu unterlegen (Gennrich); man dachte an den Hauptrefrain *Dolentas* usw. und dementsprechend an die Prudentesweise (Rauhut). Wenn wir uns aber die dramatische Situation vergegenwärtigen, so blieb für den Refrain weder Zeit noch überhaupt Aufmerksamkeit übrig (Regiebemerkung „Modo", schnell usw.); ebenso bestand für ihn weder eine innermusikalische Notwendigkeit, da die Melodie beim dritten Vers regelrechten *clos*-Schluß macht, noch ein inhaltliches Bedürfnis, daß in ganz unkünstlerischer Weise noch „die Moral von der Geschicht'" eingepaukt wird. Die Sponsus-Strophe ist also refrainlos (wie bereits Thomas richtig erkannte); auch die Zudichtung vermeidet das Schema, ähnlich wie es die Urfassung getan hat.

Nach den gesteigerten dramatischen Spannungen, die der Schluß erfahren hat, nach den stärksten inneren Erschütterungen, die das Spiel auf die Zuschauer ausübte, mußte der hymnische Schluß, wie oben gesagt, um so erhebender, ja elementar befreiend gewirkt haben.

Die handschriftliche Quelle bringt nach der Strophe mit der knappen lateinischen Mercatorszene (V, 2) eine zweite Gruppe erweiternder Strophen, eine vereinzelte Prudentes- und zwei Mercatoresstrophen.

Die Mercatoresstrophen sind originale Arbeit. Die Kaufleute erteilen nun eine mündliche Antwort, für die in der Urfassung nicht mehr der erforderliche Raum zur Verfügung gestanden war; die vorher halb gesanglich, halb pantomimisch durchgeführte Szene ist nun voll ausgebildet. Damit hat aber der Verfasser das Sponsus-Spiel, und nicht nur dieses, mit einem sehr wertvollen Zug ausgestattet. „Piae sitis insipientibus, Seid mild mit uns Törinnen", hatten die Fatuae gebeten (III, 3); wenn auch die Mercatores kein Öl geben können, so wollen sie die Unglücklichen doch nicht ohne ein tröstliches Wort ziehen lassen: „Queret-lo Deu, qui vos pot coseler", Bittet Gott, nur er kann euch trösten (nur er könnte etwa eueren glücklicheren Schwestern eingeben, das Öl mit euch zu teilen). — Nach dem bisherigen Stand der Quellenforschung ist nun mit den Strophen hier das Vorbild für die Krämerszenen in den französischen Spielen der späteren Zeit aufgestellt und die ethische Haltung derselben festgelegt. Denn wie hier, so kommen fast ausnahmslos auch in den späteren Spielen die Krämer den Frauen freundlich entgegen, jede Abbiegung ins Komische und Derbe ist vermieden[1].

[1] K. Dürre, a. a. O., S. 96ff. Anders bekanntlich die deutschen Spiele!

Die Melodie ist von den Fatuae entlehnt. Man möchte meinen, daß den Mercatores, die nun des stummen Spieles enthoben sind und als redende dramatische Personen auftreten, eine eigene Singweise gebühre. Mit einer solchen (für die wir die Nummer IV und nachher V bedingungsweise annehmen) hätte sich in der Reihenfolge eine gut abgestufte Symmetrie ergeben, von der Urfassung aus gesehen: Präc. I — Fat. II — Prud. III — Fat. II — Merc. IV — Fat. II — Spons. I; und von der bisher betrachteten Erweiterung aus genommen: Präc. I — Gabr. II — Fat. III — Prud. IV — Fat. III — Merc. V — Fat. III — Spons. I und II. Von solchen Rücksichten mehr äußerlicher formaler Art wurde aber abgesehen. Es wird vielmehr eine Anleihe bei der Melodie der Fatuae gemacht, mit denen die Mercatores schon in der Urfassung zusammen agiert haben. Damit ist aber die Tendenz der Urfassung, die dramatischen Personen mit den Mitteln der Musik zu charakterisieren, neuerdings und endgültig fallen gelassen.

Nun ergab sich die Forderung, die Fatuaemelodie doch nicht sechsmal nacheinander abrollen zu lassen, die Gefahr einer melodischen Eintönigkeit mußte gebannt werden. Deshalb wurde eine französische Prudentessstrophe eingesetzt. Damit kennzeichnet sich ihre nächstliegende musikalische Funktion. Ihre dramaturgische Aufgabe ist aber die tiefere und reichhaltigere. Die Prudentes waren in der Urfassung zu lange von der Handlung ausgeschaltet; die Fatuae sind wohl tragischer Charakter, aber nicht Hauptperson; und das Spiel insgesamt soll nicht ein Fatuaestück sein. Nun aber, durch die eingeschobene Strophe, ist die Aufmerksamkeit der Zuschauer auch für die Prudentes wach gehalten, da doch ihre große Szene unmittelbar bevorsteht, für deren Nähe geradezu das Stichwort in dem letzten Mercatoresvers enthalten ist. Der Kaufpreis für den Gewinn an dramatischer Schlagkraft besteht darin, daß die ursprüngliche Zweiteilung der Fatuaepartie verundeutlicht und gestört ist; aber die Erfordernisse des Dramas stehen dem Verfasser mit Recht höher als das schön ausgeklügelte symbolhaltige Formschema der Urfassung.

Diese Prudentesstrophe bildet einen besonders wunden Punkt in Textüberlieferung und Textkritik. Es fehlt hier die vierte Zeile. Für deren Ergänzung bringen die Romanisten wertvolle Vorschläge, und das möglicherweise mit Recht; denn es ist zunächst anzunehmen, daß die Melodiezeile $\varkappa$ nicht ohne die der Urfassung entsprechende Wiederholung bleibt; es ist aber wahrscheinlicher, daß der Zudichter hier für die kurze Episode mit wiederholendem Inhalt nur eine dreizeilige Strophe beabsichtigt hat, was bei der damals öfter gebrauchten labilen Strophenform angängig war. — Ferner wird vermutet, daß sogar eine ganze zweite Strophe unterdrückt ist (Gennrich). Dieser Verdacht hängt jedoch zusammen mit der versuchten Formkonstruktion, die als erkünstelt nicht mehr haltbar ist und auf die unten noch kurz einzugehen ist; jener Vermutung steht auch entgegen, daß einerseits der Inhalt der lateinischen Prudentesstrophen erschöpfend wiedergegeben ist, und daß anderseits die Zudichtungen überhaupt über den Inhalt der Urfassung kaum hinausgehen und namentlich auf tiefere theologische Ausführung oder poetische Ausschmückung, mit denen wohl die angenommene weitere Strophe zu bestreiten wäre, sich nicht einlassen. — Endlich wird die Einordnung der Strophe vor den Mercatoresstrophen als irrtümlich angesehen und versucht, sie nach den

lateinischen Prudentesstrophen einzureihen (Rauhut). Aber der Fall liegt hier anders als bei den verschiedenen gemischtsprachlichen Spielen mit interpretierenden vulgärsprachlichen Versen bzw. Strophen, die u. a. vom Gesang in den Sprechvortrag übergehen. Freilich fügt sie sich nicht restlos in den Gang der Handlung ein; der Organismus der Urfassung war eben doch sehr straff geschlossen.

Die Zudichtungen zeigen sehr auffallende übereinstimmende Züge. Sie bedingen sich paarweise gegenseitig; sie sind nicht eigentliche Übersetzungen, sondern freie Umdichtung und Ergänzung und namentlich Auswertung dessen, was in der Urfassung angedeutet oder nur skizzenhaft durchgeführt war; sie sind auf gedrängte Sachlichkeit eingestellt, abhold einer poetischen Ausschmückung, jedoch sehr bedacht auf Betonung der Gefühlssphäre und auf dramatische Wirkung überhaupt; sie verraten dieselbe Achtung gebietende Verbindung von Treue zum Original bzw. dessen Gehalt und von künstlerischer Selbständigkeit.

Aus den ersten paar Zutaten ließen sich die hauptsächlichsten Umrisse der Persönlichkeit des Dichter-Musikers erkennen; wir finden sie durch die andere Gruppe nicht weiter bereichert, sondern nachdrücklich bestätigt. Es ist kein Zweifel mehr, daß die Erweiterungen von ein und derselben Person stammen. Der Verfasser hier ist ein vom Dichter der Urfassung sehr verschiedener Charakter und doch auch von hochstehender Art.

Aber bei aller fast pietätvollen Schonung der Urfassung, mit der die operativ eingreifende Hand vorgegangen ist, und bei allem künstlerischen Feingefühl, das aus den Erweiterungen spricht, ist nicht zu verkennen, wie tiefgehend die Endfassung verändert ist. Das Sponsus-Spiel ist inhaltlich bereichert und dramatisch gesteigert; die vorige Halbheit der noch einfachen Mercatorszene ist beseitigt; das Schwergewicht, das vorher auf der Fatuaegruppe ruhte, ist jetzt ausgeglichen; die dramatische Stellung der Prudentes, die zu stark in den Hintergrund gedrängt waren, ist wirkungsvoll betont; das Ineinandergreifen der Rollen, das vorher über die Exposition kaum hinausgegangen war, ist nun gleichmäßig über das ganze Stück verteilt; der Gehalt des Spieles insgesamt ist in ein neues Licht gerückt, gegenüber dem früheren Eindruck einer Fatuaetragödie wird nun von den beiden Seiten der Prudentes und der Fatuae her und in fast gleichem Abstand die Handlung auf das Erscheinen des Sponsus hingeführt, jetzt ist es sicher ein eigentliches Sponsus-Drama. Auch daß das Stück mit einem hymnischen Gesang zu schließen hat, ist nun noch unmittelbarer fühlbar als an der Urfassung. Das alles sind wertvolle Gewinne.

Es mußte aber die symbolhaltige Architektur darangegeben werden, unter den operativen Eingriffen entschwand sie. Das Drama gehorcht seinen eigenen Gesetzen und Bedürfnissen nach Formung; fast jede der überlieferten Dramenarten bekundet einen stets neu gesetzten Formwillen. Wo die Form nicht unmittelbar aus dem Stoff herauswächst, wo andere äußere Rücksichten, wie z. B. die Symbolik in unserem vorliegenden Fall, mitbestimmend waren, besteht Gefahr für den Inhalt sowohl wie für die Form. Von einer Lied-Großform kann nicht bei der Urfassung, von einem „potenzierten Lai" kann erst recht nicht bei der Endfassung die Rede sein. Von Baugesetzen im Sinne einer Formenlehre ist das Sponsus-Spiel ebenso weit entfernt wie von „Formlosigkeit". Die Urfassung hatte die Struktur (Melodien

mit Buchstaben, Strophenzahl mit Ziffern bezeichnet, analog der zusammenfassenden Formdarstellung bei Gennrich):

A 5	B 3	C 2	B 2+2	A 1
Praecentor	Fatuae,	Prudentes	Fatuae	Sponsus

die Erweiterungen bringen paarweise Entsprechungen und wirken sich nur teilweise symmetrisch formend, noch mehr aber formsprengend aus (die Zudichtungen mit Kursiv bezeichnet):

A 5	*B 4*	C 3	D 2	C 2	*D 1*	*C 2*	C 2	A 1 u. *B 1*
Praecentor,	*Gabriel*	Fatuae,	Prudentes,	Fatuae,	*Prudentes*	*Mercat.*,	Fatuae	Sponsus

Zu den Einzelheiten, die bisher als symbolhaft bezeichnet wurden, gehören aus den Erweiterungen die zwei Strophen für die zwei Mercatores und die drei volkssprachlichen Verse des Sponsus. Erstere gehören überhaupt nicht zur Symbolik, sondern sind einfach real und formal vorgezeichnete Entsprechungen; letztere sind bedingt durch die mit ihnen zu verbindende Melodie, gestatten jedoch nebenbei die symbolische Beziehung auf die göttliche Trinität, oder besser auf die Dreizahl in feierlicher richterlicher Bekräftigung. Hinsichtlich der Symbolik, die den Alten förmlich im Blute steckte, haben die Erweiterungen also nicht nur nichts neues hinzugefügt, sondern sogar das meiste eingeebnet.

Die Frage nach Entstehungsort und Bestimmung für eine gewisse Aufführungszeit, die bisher über Vermutungen allgemeiner Art nicht hinausgekommen ist, soll wenigstens nicht ganz ohne Antwort bleiben. Denn soviel darf wohl als gesichert gelten, daß unser Sponsus-Spiel mit einem Patroziniums- oder Stifterfest, aber nicht mit einem solchen innerhalb der österlichen Zeit zusammenhängt. Denn sonst hätte der Verfasser der Erweiterungen, der überall auf packende Wirkung hindrängte, es nicht unterlassen, die Alleluiastimmung von der Bühne zum Volke sprechen zu lassen.

Das Sponsus-Drama ist von hohem künstlerischem Wert, ja es ist das klassische Stück der Liederspielgattung. Seine Bezeugung nur in der einen Handschrift ist so spärlich. Von den wenigen Bearbeitungen des Zehnjungfrauenspiels[1] bzw. den Aufführungsnachrichten muß erst noch der Nachweis geliefert werden, inwiefern diese mit dem Sponsus-Drama zusammenhängen. Es muß befremden, daß das Stück, das in der Erweiterung so verheißungsvoll die engere Fühlungnahme mit dem Volk aufgriff, den Weg zum Volk nicht finden konnte. Das lag aber, wie nur noch kurz angedeutet werden kann, an der Entwicklungsrichtung des religiösen lateinischen Schauspiels im Mittelalter überhaupt. Dieses hielt an jener Gestaltung fest, die im Aufbau zwischen tropisch-antiphonischen und strophischen Formen wechselt und damit die organische Weiterführung der ersten Spiele darstellt; hier zunächst in den Osterspielen gelangte die Mercatorszene des Sponsus-Spiels zu großer Auswirkung. Die Gattung des reinen Liederspiels dagegen brachte es in der Ge-

[1] Ottokar Fischer, a. a. O. — Das Spiel von den zehn Jungfrauen (Eisenach 1322). Für die Aufführungen der künstlerischen Volksbühne übertragen von Max Gümbel-Seiling nach der Mühlhauser und der oberhessischen Handschrift (mitgeteilt durch L. Bechstein [Wartburg-Bibliothek, Heft 1, 1855] und Max Riegert [Germania X, 1865]), Leipzig o. J. — P. van Duyse, De Rederijkers in Nederland, 2 Bde. 1900. (Frdl. Mitteilung von Dr. René Lenaerts.)

schichte des mittelalterlichen musikalischen Dramas nur zu einem episodenhaften Dasein. Das Prophetenspiel, das auch von dieser Art ist, konnte in den großen dramatischen Vorwürfen aus dem Heilandsleben, auch in dem des Antichrists, aufgehen und hier mittelbar weiterwirken und sich neu gestalten. Das Sponsus-Spiel als Ganzes aber, das einen in sich geschlossenen Stoff behandelt, war und blieb auf sich selbst gestellt; die grobe Realistik des 13. Jahrhunderts fand hier nicht die Möglichkeit, sich einzunisten und es zu „modernisieren", dafür war es zu fein; es fiel schließlich der Vereinsamung anheim.

Es erfuhr an sich selber ein Stück des Fatuaeschicksals, und die Schlußworte des Sponsus können auf es selber bezogen werden: „procul pergit huius aulae limine".

Für Wiederbelebung dieses Kleinods unter den alten Dramen erweisen sich die letzten Jahre von einer erfreulichen Aufgeschlossenheit. Das Sponsus-Spiel erlebte zwei Neuaufführungen: in Brüssel im November 1924, auf Veranlassung von L.-P. Thomas und unter Leitung von M. Tirabassi (Bulletin de la Société Union musicologique, V, 1925, S. 69; es lag hier eine von H. Anglès hergestellte modale Übertragung zugrunde); ferner in Sabadell bei Barcelona im Jahre 1925 oder 1926, unter Leitung von H. Anglès. (Es war auch auf dem Musikwissenschaftlichen Kongreß zu Barcelona 1936 eine Aufführung vorgesehen, sie ließ sich aber auf dem ohnehin reich besetzten Programm nicht unterbringen und sollte im Herbst desselben Jahres nachgeholt werden, wurde jedoch durch den inzwischen entbrannten Bürgerkrieg vereitelt.) — Sodann sind 1938 zwei Aufführungen beabsichtigt: eine durch die Truppe des Prof. Cohen zu Paris; eine andere zu Florenz in den Festspielen im Mai (in der Ankündigung dort ist das Stück merkwürdigerweise bezeichnet als „in Szene gesetzte Laudi aus dem Trecento").

Einer Welt, deren seelische Haltung an übersteigerter Kompliziertheit leidet, kann der unkomplizierte Charakter der alten Kunst in der Tat viel sagen.

Zur altgriechischen Solmisationslehre

Von Franz Ring, Berlin

I.

Das Wesen der Solmisation, die im 18. und 19. Jahrhundert fast nur noch Gegenstand der gelehrten Musikforschung war, erweckte erst im 20. Jahrhundert wieder allgemeineres Interesse, seit man daran ging, mehr als früher auch die Frage nach dem rein stimmerzieherischen Nutzen der Solmisation in den verschiedenen Zeiten ihre Geschichte zu untersuchen. Der nächstliegende Zweck der Solmisation war es stets, ohne Instrument und Tonzeichen (Claves, Schlüssel) die Töne nach Höhe und Tiefe zu unterscheiden und dies mit Vokalen oder ganzen Silben (voces) zum Ausdruck zu bringen. Daß diese Erklärung indessen zu eng ist, darüber belehren die scharfsinnigen Erörterungen des Begriffs „Solmisation“ von G. Lange in seiner Abhandlung „Zur Geschichte der Solmisation“[1]. Nach Lange war es der Hauptzweck der Solmisation, die innere Struktur, d. h. die Tonverhältnisse eines Tonsystems als einer Zusammensetzung von mehreren Tonreihe-Einheiten (Tetrachorden, Hexachorden u. a.) durch eine bestimmte Anzahl Silben, die in regelmäßiger Anordnung wiederkehren, darzustellen bzw. auch zu benennen. Den Übergang aus einem Tetrachord (oder Hexachord) in ein anderes nannte man Mutation. Neben „Solmisation“ begegnet man in der Geschichte der mittelalterlichen Musik auch häufig dem Ausdruck „Solfisation“ und den abgeleiteten Tätigkeitswörtern solmisieren, solmizare, salmeggiare, solfare, solfiare, solfizare, solfisare[2]. Diese vielen Namen für dieselbe Sache verwendeten Musiktheorie und -praxis seit dem 14. Jahrhundert vornehmlich im Zusammenhang mit den sogenannten Guidonischen Silben ut re mi fa sol la, so daß man bisweilen den Eindruck gewinnt, als beginne erst mit deren „Erfinder“ Guido die Geschichte der Solmisation. Die „Guidonische“ Solmisation hat aber schon bedeutsame Vorgängerinnen in der Antike; die Geschichte der Musik berichtet von Solmisationsreihen der Griechen, Ägypter, Chinesen, Inder u. a.

Die älteste uns genauer bekannte, schon mit Mutation verbundene Solmisation, von der wir freilich bis heute nicht wissen, wer sich ihrer zuerst bediente, weist die altgriechische Musik auf. Da diese in engsten Beziehungen zur griechischen Redekunst (Rhetorik) stand, liegt es nicht fern, hinsichtlich der erzieherischen Verwertung der griechischen Solmisation auch Zusammenhänge mit der rednerischen Ausbildung zu vermuten, eine Frage, die bisher nirgends eingehend untersucht wurde. Daß das Unterrichtsideal der Griechen unter „Musik“ nicht bloß Gesang, Instrumentenspiel und Gymmnastik (Tanz), sondern

[1] SIMG I (1900) S. 535.

[2] Sämtliche Namen fallen unter den allgemeinen Begriff „Solmisation“; vgl. auch G. Lange, Zur Geschichte der Solmisation, S. 541/42; H. Riemann, Musiklexikon, Artikel Solfeggio, Solmisation; Lodovico Zacconi, Prattica di musica, (T. 1) lib. 4, Cap. XXII über „salmeggiare“; „solfeggiare“ ist vermutlich jüngerer Herkunft.

zugleich Lesen und Sprechvortrag (Grammatik!) begriff, darüber ist des Aristides Zeugnis, dem wir auch die vermutlich erste Beschreibung der griechischen Solmisation verdanken, genügend aufschlußreich; er sieht in der „Musik" nicht bloß „eine Wissenschaft des Gesangs", sondern allgemein „der Dinge, die mit dem Gesang Berührung haben"[1].

Die den Griechen nachgerühmte Kunst des „ausdrucksvoll gesprochenen" Worts können wir uns ja auch heute kaum anders als eine Mittelstufe zwischen Sprechen und Singen vorstellen, aus der der antike Schauspieler, der Gesang, Deklamation und melodramatischen Vortrag gleich gut beherrschen mußte[2], offenbar auf die denkbar natürlichste Weise den Schritt zur höchstgesteigerten Deklamation oder zum wirklichen Gesang mußte vollziehen können, weswegen auch die Ausbildung in Sprechvortrag und Gesang nicht selten, wie wir hören werden, auf gemeinsamer Grundlage erstrebt wurde. Dabei waren sich die Griechen über den eigentlichen (polaren) Wesensunterschied zwischen Sprechen und Singen keineswegs im Zweifel. Wie R. Westphal[3] überzeugend darlegt, wußte z. B. Aristoxenos bereits, daß sich die Stimme beim Sprechen „kontinuierlich" weiterbewegt (= „nirgends länger verweilt"), beim Singen dagegen „beim Fortschreiten auf einer bestimmten Tonhöhe, dann wieder auf einer anderen bleibt", also „diskontinuierlich" fortschreitet. Das „ausdrucksvolle" Sprechen ging in der Regel von einem mittleren Ton aus, von dem die Stimme stufenweise aufwärts geführt wurde, ursprünglich die Quint nicht übersteigend[4], im übrigen eine Vortragsweise, die wahrscheinlich schon allen Kulturvölkern des Altertums bekannt war, außer den Griechen sicherlich auch schon den Ägyptern. In diesem Sinne spricht sich jedenfalls bereits Otto Gibelius in seiner wertvollen, heute zu Unrecht vergessenen Schrift „Kurtzer jedoch Gründlicher Bericht von den Vocibus Musicalibus" aus, der sich schon auf Demetrius Phalereus (2. Jahrhundert n. Chr.) stützt, nach dem die ägyptischen Priester „mit singender Aussprechung der sieben Griechischen Vocalium ihrer Götter Lob" (Gibelius) sangen[5]. Ganz ähnliche Andeutungen, sowohl über die magisch- wie kosmisch-klangsymbolische Bedeutung, die man in der Antike den Vokalen beimaß, hält auch Joh. Wolf in seiner „Notationskunde" fest, der sich außer auf Demetrius auch auf Nicomachus von Gerasa (ebenfalls 2. Jahrhundert n. Chr.) u. a. beruft[1]. Möglicher-

---

[1] Vgl. Aristides Quintilianus, De musica, lib. I, p. 5, in: Antiquae Musicae Auctores Septem, ed. M. Meibomius, Amstelodami 1652, auch M. Fab. Quintilianus, Institutio oratoria, lib. I, Cap. 10, § 17.

[2] Vgl. Albert Müller, Lehrbuch der griechischen Bühnenaltertümer, S. 189—201, Freiburg i. B. 1886, in: K. F. Hermanns Lehrb. d. griech. Antiquitäten, Bd. 3, Abt. 2.

[3] Vgl. R. Westphal, Aristoxenos von Tarent, Melik und Rhythmik des klassischenHellenentums, Bd. 1, S. 222ff., Leipzig 1883/93.

[4] Dionysios v. Halikarnaß, De verborum compositione 11, siehe R. Westphal, a. a. O., S. 221.

[5] Vgl. Otto Gibelius, Kurtzer jedoch Gründlicher Bericht von den Vocibus Musicalibus, darin gehandelt wird von der Musikalischen Syllabication, oder (wie man gemeiniglich redet,) von der Solmisation, wann, von wem, und zu was Ende dieselbe erfunden usw., Bremen 1659, S. 5.

[6] Joh. Wolf, Handbuch der Notationskunde, Leipzig 1913, 1. Teil, S. 25ff., 28, auch G. Schünemann, Ursprung und Bedeutung der Solmisation, Schulmusikal. Zeitdokumente, Leipzig 1929, desgleichen unsere eigenen Ausführungen in der Studie „Zur Mikrointervall-

weise ist die halb rezitierende und halb singende Vortragsweise so alt wie Sprache und Gesang selbst.

Wie weit schon die Jugenderziehung bei den Griechen allgemein auf die Ausbildung zum Redner und Sänger vorbereitete, behandelt A. Krumbacher erschöpfend in seiner Schrift „Die Stimmbildung der Redner im Altertum bis auf die Zeit Quintilians“[1], einer sorgfältigen Untersuchung über die Geschichte der vermutlichen Entwicklung (I) von Praxis und Theorie des Redevortrags und auch besonders über die Methodik (II) der antiken Stimmschulung von Perikles, von etwa 500 v. Chr. bis ins 2. Jahrhundert n. Chr.; Krumbacher meint Stimmschulung ausdrücklich im Sinne von Stimmbildung. Wir verweisen mit Nachdruck auf diese auch als Quellennachweis wertvolle Arbeit, wiewohl wir uns mit einzelnen Forschungsergebnissen nur eingeschränkt einverstanden erklären können. Krumbacher stützt sich — wobei er immer eine kaum zu überbietende Menge wichtiger Zitate in leicht faßlicher und übersichtlicher Weise darbietet — besonders auf die sogenannte „Rhetorik ad Herennium“ eines unbekannten Verfassers, auf Ciceros „De oratore“ und „Orator“, auf Fabius Quintilians berühmte „Institutio oratoria“ sowie auf zahlreiche Berichte über praktische Vorschriften für den rednerischen Vortrag und die Vorbereitung dazu von Aischines, Plutarch, Platon, Aristophanes, Trasymachos, Isokrates, Philostratos, Aristoteles, Theophrast, Dionysios v. Halikarnaß und Dionysios Thrax., besonders über die Zeit von Cicero (1. Jahrhundert v. Chr.) bis Quintilian auf Cicero, Quintilian, Val. Maximus und den Auctor ad Herennium, die sich gegen die theatralisch-überlaute sogenannte asianische Vortragsweise wenden. Für die gesangliche antike Stimmschulung zieht Krumbacher unter des Aristides Quintilian Büchern „De musica“ das dritte[2] und — S. 75 ff. — den sogenannten Bellermannschen Anonymus heran, der § 80/81 eine Anzahl Tontreffübungen in lydischer Tonart und § 77/86 Beispiele griechischer Solmisation überliefert[3] und kommt dabei auf den Gedanken, die gesangliche Ausbildung bei den Griechen — ähnlich der unsrigen — schon in „ausgesprochen stimmbildnerischem“ Sinn zu deuten[4]. Sichere Anhaltspunkte dafür, daß der Gesang bei den Griechen schon eine auf systematisch erworbener Gesangstechnik gegründete Kunstübung war, sind nach unserer Auffassung aus den uns bisher bekannt gewordenen musiktheoretischen Quellen und den wenigen Proben praktischer Musik der Antike keineswegs zu gewinnen. Sicherlich werden die Zeugnisse des Aristides[5] und des Bellermannschen Anonymus über die griechische Solmisation und ihre Lehre der Forschung noch viele Fragen

forschung“, in: Die Stimme, Jahrg. 29, Heft 5/6, 1935. G. Schünemann stellt gleich, ebenfalls unter Hinweis auf Nicomachus, den „klingenden Himmels-Vokalen“ die „irdischen Konsonanten“ gegenüber, „die die Klänge einteilen, ihnen Ansatz und Dauer geben“. Die heutige Auffassung unterscheidet Vokale und Konsonanten nur graduell!

[1] Paderborn 1920, Rhetor. Studien, Heft 10.

[2] Herausgeg. von Alb. Jahn, Berlin 1882.

[3] Vgl. Friedr. Bellermann, „Ἀνωνύμου σύγγραμμα περὶ μουσικῆς“, Berlin 1841. Die Beispiele des Anonymus waren übrigens auch für den Instrumentalunterricht bestimmt.

[4] Vgl. Krumbacher, Die Stimmbildung der Redner usw. S. 80.

[5] Vgl. Aristides Quintilianus, De musica, lib. II, p. 93, ed. Meibom.

aufgeben, trotz der fesselnden Deutungen des Anonymus durch Friedr. Bellermann selbst, durch R. Westphal in der Schrift „Harmonik und Melopöie der Griechen“[1] und Ch. Em. Ruelle in der ausgezeichneten Abhandlung „La solmisation chez les anciens Grecs“[2], der sich hauptsächlich an A. J. H. Vincents Kommentar[3] des Anonymus hält. Aristides gilt im allgemeinen als maßgebende Hauptquelle unserer Kenntnis über die griechische Solmisation; ob mit Recht oder Unrecht, bleibe hier unerörtert[4]; leider werden seine Werke bis heute in vielen Punkten recht uneinheitlich ausgedeutet. Auch Joh. Wolf in seiner umfangreichen und gründlichen „Notationskunde“[5] glaubt den griechischen Solmisationsvokalen in erster Linie „gesangstechnische Bedeutung“ zuerkennen zu sollen; seine Äußerung hat freilich nur mehr den Charakter einer beiläufigen Bemerkung. Uns scheint jedenfalls die Westphalsche Auffassung überzeugender, daß „die leichtere Bezeichnungsweise der Töne in ihren Beziehungen zu den benachbarten Tönen“ (Wolf) hauptsächlich für den Gebrauch der griechischen Solfeggiovokale ausschlaggebend war. Daß letztere leichter auszusprechen waren als die vielsilbigen (bisweilen neunsilbigen!) griechischen Tonnamen — siehe die nachfolgende Tabelle —, auch bequemer als die zwei- und dreisilbigen Buchstabennamen (wie Delta, Epsilon), braucht kaum besonders hervorgehoben zu werden.

Betrachten wir jetzt das Verhältnis von griechischer Tonleiter und Solmisation. Eine Übersicht über das griechische diatonische Tetrachordensystem sei vorausgeschickt:

Proslambanómenos — Tetr. hypaton: Hypate, Parhypate, Lichanos — meson: Hypate, Parhypate, Lichanos, Mese — diezeugmenon: Paramese, Trite, Paranete, Nete — hyperbolaeon: Trite, Paranete, Nete

tiefstes Tetr. — mittleres Tetr. — getrenntes Tetr. — oberstes Tetr.

(Γ) A | H c d e e f g a | h c_1 d_1 e_1 e_1 f_1 g_1 a_1

(τω̄) τε̄ — τᾱ τη̄ τω̄ τᾱ τη̄ τω̄ τε̄ — τᾱ τη̄ τω̄ τᾱ τη̄ τω̄ τε̄ (usw.)

? τω̄ — ? τᾱ

a b c_1 d_1

verbundenes Tetr.

τε̄ τη̄ τω̄ τᾱ

? τα — ? τε

Mese, Trite, Paranete, Nete

synemmenon

---

[1] Leipzig 1863, 2. Teil, 1. Abt., S. 333ff. [2] SIMG IX (1908) S. 512ff.

[3] Notices et extraits des manuscrits, etc. t. XVI. Traités relatifs à la musique, seconde partie, Paris 1847. [4] Vgl. hier R. Westphal, Griechische Metrik, 2. Teil, 2. Abt., S. 149—169, § 11; Westphal nennt daselbst u. a. Aristides einen „unwissenden, gedankenlosen Compilator“. [5] I, S. 27ff.

Die Tonleiter zählte mithin 17, mit dem *b* 18 Töne bzw. Silben, für die die Griechen eine (die Chromatik und Enharmonik durch Umdrehung und Umlegung der Hauptzeichen charakterisierende) Notation für Instrumentalmusik und begleiteten Gesang sowie eine Notation für den Gesang allein hatten, deren Zeichen ebenfalls durch Umstellung (auch Verkürzung) verändert wurden. Immer handelte es sich um Buchstabenzeichen, deren Wiedergabe wir indessen für unsere Ausführungen entbehren können; wir verweisen im übrigen auf den Bellermannschen Anonymus (S. 81), R. Westphals „Harmonik und Melopöie" (II, 1, S. 337ff.) und die vortreffliche Übersicht der griechischen Notenalphabete in der „Notationskunde" von J. Wolf. Dieser nennt mit Recht gerade die griechische Gesangsnotation, die man für jünger als die Instrumentalnotation halten zu müssen glaubt[1], „ziemlich geistlos", da die Buchstaben des Alphabets „auf die Stamm- und abgeleiteten Töne ganz mechanisch aufgeteilt seien": eine für uns nicht unwichtige Eigentümlichkeit, weil sie, wie wir gleich hören werden, eine gewisse Parallele zu der auch ziemlich planlosen Verteilung der Solmisationsvokale auf die einzelnen Tetrachorde darstellt. Die Notennamen sind sicherlich Lagenbezeichnungen für die Lyraseiten. Nach Marius Schneider und J. W. Schottländer[2] „bezeichnen Hypate, Mese und Nete unmittelbare, Parhypate, Paramese und Paranete mittelbare Raumbeziehungen, während die Trite auf die ziffernmäßige Reihenfolge geht und die Lichanos auf einen Ton, der ursprünglich keine eigene Saite besaß, sondern durch einen Verkürzungsgriff mit dem Zeigefinger auf der nächst tieferen Saite hergestellt wurde". Aber auch bei dieser an sich anschaulichen Erklärung wünschte man sich noch konkretere Begriffsfassung, soweit es sich nicht um die Lichanos handelt, wie überhaupt über der griechischen Tonbenennung in verschiedener Hinsicht noch geheimnisvolles Dunkel liegt. Letzteres gilt aber auch für die griechischen Tonsilbennamen.

Die Griechen verwendeten zum Solfeggieren die Vokale *α*, *η*, *ω*, *ε* bzw. für die einzelnen Töne des (dorischen) Tetrachords, das auch Maßeinheit ihrer Solmisation war, die Silben *τα*, *τη*, *τω*, *τε* (vgl. obige Übersicht). Diese Silben waren sicherlich in allererster Linie Hilfsmittel der Tonstufenvorstellung sowie — allgemeiner — der Tonlagenorientierung, weswegen das griechische *χορδή* möglicherweise nicht nur Saite und Tonstufe, sondern auch noch Tonsilbe bedeutete. In ausgesprochen gesangstechnischem Sinn deutet das Wesen der griechischen Solmisationssilben allerdings auch der Arzt M. Bukofzer[3]. Er folgert aus dem

[1] Wenigstens sind F. Bellermann, R. Westphal, J. Wolf u. a. dieser Meinung, Fortlage hält die Singnoten für das ältere Notenalphabet; vgl. R. Westphal, Harmonik und Melopöie, S. 276 und J. Wolf, Notationskunde, S. 16, 20.

[2] Vergleiche deren neue Deutungsgrundsätze verfolgende Arbeit „Über die Anwendung der Tonalitätskreistheorie auf die Musik der orientalischen Hochkulturen und der Antike", Z. f. vergl. MW. 3 (1935), S. 57, 64, wo es u. a. heißt: „Wie nahe die Beziehungen waren, die in Hellas zwischen System und Saiteninstrumenten bestanden, geht daraus hervor, daß seit klassischer Zeit das Wort *λύρα* nicht nur für das Instrument, sondern im Sinne von „System", *χορδή* nicht nur in wörtlicher Bedeutung „Saite", sondern sehr häufig als „Tonstufe" gebraucht wurde". Dennoch seien die Begriffe, wie die Verfasser S. 73 ausdrücklich betonen, „aus historischen Gründen nicht identisch, sondern müssen schärfstens geschieden werden".

[3] Vgl. „Zur Hygiene des Tonansatzes unter Berücksichtigung moderner und alter Gesangsmethoden, Arch. f. Laryngol. u. Rhin., Bd. XV, 1904.

dauernden Vorkommen des τ in den Silben τα, τη, τω, τε geradeweg, daß die Griechen bereits die besondere Eignung der Dentale (besonders des τ) für die wichtige Funktion des Vokalansatzvermittelns[1] erkannt hätten; denn durch die Bildung des τ erhalte „der nachfolgende Vokal von selbst die richtige Ansatzstelle am harten Gaumen über der Zahnreihe", der Glottisschlag und „das Tonsuchen" würden vermieden u. a. Wir sind der Auffassung, daß es ganz falsch ist, in der Stimmbildung grundsätzlich vom Konsonanten auszugehen, und daß es für den jeweiligen Gesangston von beliebiger Höhe, Stärke und Klangfarbe gar keinen festen Stimm-Anschlagspunkt gibt, auf die griechische Solmisationssilben bezogen: daß allenfalls der Färbung des Konsonanten τ (: $τ^α$, $τ^η$, $τ^ω$, $τ^ε$) vokalansatzvermittelnde Bedeutung zugekommen wäre, die Färbung aber erhält der Konsonant erst von einem Vokal, genauer gesagt durch die Vokaleinstellung (also: α, η, ω, ε)[2], die schon auf ein und demselben Ton verschiedene Artikulation des τ bewirken muß, um wieviel mehr erst auf verschiedenen Tonstufen, für die die Silben τα, τη, τω, τε bestimmt waren. A. Krumbacher teilt Bukofzers Auffassung über starre Einheitsstellung des τ im ganzen immer noch, wenn er auch der These Bukofzers wenigstens in bezug auf die gesangspädagogischen Ziele der Griechen deutlich die Spitze abbricht. Krumbacher weist nämlich auf Grund des Bellermannschen Anonymus daraufhin, daß die Griechen die Solmisationssilben τα, τη, τω, τε nur bei Stakkatoübungen verwendeten, daß sie aber auch Übungen hatten, in denen sie zwischen zwei Solfeggiervokalen bzw. -silben bald den Dental τ ausfallen ließen (also: τω(τ)α), bald ein ν einfügten (also: τωντω) oder auch die zweite Silbe (statt mit τ) mit einem ν begannen (also: τωννω); welche Maßnahmen Krumbacher aber auch (ebenda S. 79) aus „stimmtechnischen" Gründen, insbesondere im Sinne der heutigen Vokal-Durchbildungslehren, erklären zu müssen glaubt. Leider gerät er dabei in Widersprüche, die auf die Dauer unmöglich übersehen werden können.

Zunächst lassen schon Wahl und Anordnung der Vokale in den griechischen Tonsilben nur eine geringe lauttonbildnerische Zweckmäßigkeit erkennen; denn von den griechischen Vokalen α ε η ι ο υ ω blieben ι, ο und υ unberücksichtigt[3]. Dies kann aber gerade vom gesangspädagogischen Standpunkt, der naturgemäß alle Vokalklänge auf ihre technisch-ästhetischen Entwicklungsmöglichkeiten zu prüfen hat, nicht gleichgültig sein, wie überhaupt, wenn man schon lautbildnerisch wertet, sämtliche Solmisationssilben keine Grundlage für die klangliche Entwicklung der Diphthonge αι, αυ, ει, οι, ου, der Interjektionen αὖ αἶ!, οἱ οἶ! u. ä. sein konnten; ganz zu schweigen von einer Konsonantendurchbildung, die bei ausschließlichem

[1] M. Bukofzer (a. a. O., S. 207, 213) spricht geradezu schon von „Potenzierung" der „Präzision" des Stimmansatzes durch Vermittlung des τ!

[2] Vgl. F. Ring, „Die Silbenabgrenzung im deutschen Kunstgesang", Bayreuther Blätter 54 (1931) 3. (Festspiel-)Stück, S. 196 und „Die entstehungsgeschichtlichen Grundlagen der Deklamationssyllabik Rich. Wagners", Bayreuther Blätter 57 (1934) S. 38.

[3] O. Gibelius (Kurtzer jedoch Gründlicher Bericht, S. 6) führt zwar als Begründung an, daß die Griechen diese Vokale für nicht geeignet hielten, „die Sonos damit zu exprimieren", hatte aber nur den von Natur aus schlechteren Klang von ι, ο und υ (im Gegensatz zu α, η, ω) im Auge es lag ihm jeder Gedanke über Durchbildungsfähigkeit der Laute überhaupt fern; vgl. Dionysius v. Halikarnaß, de verb. comp. c. 14.

Gebrauch einer Dentalartikulation ganz unzulänglich bleiben mußte. Die Verteilung der Solfeggiervokale auf die einzelnen Tetrachorde des griechischen Tonsystems erfolgte einfach — ohne ι, ο und υ — vorwiegend nach alphabetischen und damit mehr zufälligen — jedenfalls auch nicht (wie z. B. unsre phonetische Reihe *i, e, a, o, u*) nach akustischen Gesichtspunkten, indem man auf der ersten Stufe des tiefsten, mittleren, getrennten und obersten Tetrachords immer α (: τα), auf der zweiten η (: τη), auf der dritten ω (: τω) sang, mit dem offenkundigen Hauptzweck, das Verhältnis von Halbton- und Ganztonstufen in jedem Tetrachord anzuzeigen. Der Vokal ε, der von der alphabetischen Ableitung ausgenommen war, wurde offenbar ausdrücklich dazu ausersehen, auf der vierten Stufe des mittleren Tetrachords (Mese), desgleichen auf der ersten Stufe des verbundenen Tetrachords (Mese) sowie auf den Oktaven nach unten (Proslambanomenos) und oben (Nete hyperbolaeon) zu diesen Stufen verwendet zu werden. Mit dieser Darstellung folgen wir K. Burneys Diagramm in seinen „Abhandlungen über die Musik der Alten"[1], das er den Anmerkungen Meiboms zu Euklids Introd. Harmon. (S. 51) entnahm. Mit Burney stimmt auch H. Riemann nahezu überein, wenn er allein unter den jüngeren Ausdeutern der altgriechischen Solmisation am τε auf der Nete hyperbolaeon festhält, mit der einfach-klaren Begründung, daß „τε die Mese und ihre Oktaven jeder Stimmungsweise heraushebt". Nur in der Zuteilung der Silbe τα, die man allgemein als die griechische Mutationssilbe bezeichnet, an die Mese synemmenon macht er der Langeschen Solmisationsforschung Zugeständnisse, während wir für die Mese diezeugmenon und synemmenon — mit Burney — an der Silbe τε fetsthalten möchten, die schließlich auch der Bellermannsche Anonymus (S. 81) vorschreibt und von anderen Gelehrten, wie R. Westphal[2], Ch. Em. Ruelle[3], Joh. Wolf[4] u. a., unbedenklich anerkennt wird. Daß man gerade den eigentlich kurzen und sehr hellen Vokal ε auswählte, um darauf im Tonsystem ebenso den tiefsten-dunkelsten wie höchsten-hellsten Stimmton zu üben — was notwendig, besonders bei gedehnter Aussprache, eine allgemeine Vokalverflachung beim Singen zur Folge haben mußte, kann wiederum nicht als zweckmäßige lautklangerzieherische Maßnahme bezeichnet werden. Ambros[5] drückt diesen ganzen Zusammenhang, ohne leider besonders auf die Nete hyperbolaeon einzugehen, eigentlich schon in Riemannschem Sinn mit folgenden knappen Worten aus: „Mese und Proslambanomenos, als die Haupt- und Grundtöne, erhielten zur besonderen Kennzeichnung das kurze, scharfe Epsilon".

Nach der Gestaltung der benachbarten Töne gleicht die Mese als Mese diezeugmenon dem τω (Ganzton nach unten und Ganzton nach oben), als Mese

---

[1] In der Übersetzung von J. G. Eschenburg, Leipzig 1781, S. 27; diese Tabelle bietet übrigens sehr übersichtliche und leicht verständliche Vergleichsmöglichkeiten nach folgenden Gesichtspunkten: einerseits griechische Namen, griechische Notenschrift der Töne in der hypodorischen Tonart und griechische Solmisation, anderseits die Guidonische Solmisation, Gregorianischen Buchstaben, Schlüssel; vgl. auch H. Riemann, Musiklexikon, Art. „Griechische Musik" und „*Τε Τα Τη Τω*" usw. in der ZIMG 14, S. 273—277; O. Gibelius, ebenda S. 10 und Tabelle zu S. 15.

[2] Harmonik und Melopöie, II, 1, 335.

[3] Ebenda S. 517.

[4] Notationskunde S. 28.

[5] Geschichte der Musik, 1862, 1. Bd., S. 445.

synemmenon dem τη; und Westphal[1] kann wohl damit Recht haben, daß diese mehrfache Bedeutung zu der besonderen Wahl des ε für die Mese der Anlaß war, aber es war kaum der einzige; sicherlich sollte τε auch immer die zentrale Mese in ihren Oktavbeziehungen in besonderer Weise hervortreten lassen. Da in unserer Übersicht das Silbenpaar τα τη den regelmäßig wiederkehrenden Halbtonschritt anzeigt, was einer sicheren und reinen Intonation zugute kommen mußte, bietet die griechische Solmisation auch tatsächlich schon ein Beispiel von Solmisation mit Mutation ähnlicher Art, wie sie in der mittelalterlich-abendländischen Musik in der Guidonischen Solmisation auftritt[2], auch wenn man an einem τε auf der Mese synemmenon festhält, deren weitere Silbenfolge τη τω τα sich immer noch am leichtesten als alphabetische regelmäßige Wiederkehr verstehen läßt.

Nach anderen Deutungen des Aristides und des Bellermannschen Anonymus gebrauchten die Griechen stets, sobald συναφή eintrat, die Silbe τα, somit auch auf der Mese beim Übergang in das verbundene Tetrachord. Hauptvertreter dieser Auffassung ist G. Lange, dem sich außer H. Riemann auch G. Schünemann, W. Kühn u. a. anschließen[3]. Einige Gelehrte, in erster Linie R. Westphal, Lange, Ruelle und Krumbacher, vertreten die Silbe τα auch auf der Nete hyperbolaeon, indem sie sich an Bellermanns Anonymus halten. Dieser Sachverhalt bedarf jedoch noch weiterer Aufklärung und eventueller Bestätigung durch Funde, die zuverlässiger sind als der Bellermannsche Anonymus, wie auch immer noch nähere Aufhellung der Frage wünschenswert ist, warum der Proslambanomenos, der nach den Angaben von Gibelius, Burney, Ruelle und eigentlich auch F. Bellermann auf ε ausgeführt wurde[4], im Anonymus[5] gegensätzlich auf τω steht. Wir neigen zu der Auffassung, daß der Autor des Anonymus vielleicht doch irgendein Gesangsvirtuose der nachhellenischen Zeit war, der reichlich unbekümmert und vielleicht gerade weil ihm einzelne Silbennamen in bestimmten Stimmlagen in gesangs„technischer" Hinsicht höchst ungeeignet schienen, für τε auf dem Proslambanomenos die in der Tiefe leichter ansprechende Silbe τω sang — vielleicht bloß andeutungsweise —, zumal diese leicht als Hinaufrückung der Bezeichnung des (bloß gedachten nächsttieferen, von den Griechen in der Praxis weggelassenen) Γ zu rechtfertigen war[6]; aus gleichem Anlaß mag auch

---

[1] Harmonik und Melopöie, ebenda S. 336.

[2] Vgl. K. Burney, Abhandlungen, ebenda S. 10, 27; J. N. Forkel, Allgem. Geschichte der Musik, 1788, 1. Bd., S. 371; R. Westphal, Harmonik u. Melopöie II/1, S. 334; nach H. Riemann, Musiklexikon, Art. „Griechische Musik" orientieren τε und τατη in ihren jeweiligen Funktionen „in der bequemsten Art über die Wiederkehr derselben Verhältnisse auch in den entferntesten Transpositionen. Alle mixolydischen und dorischen Oktaven laufen zwischen τα und τα, hypodorische zwischen τε—τε, phrygische und hypophrygische τω—τω, lydische und hypolydische τη—τη - - -." Westphal (S. 337) nennt die griechische Solmisation gar „viel vollkommener als die italienische".

[3] Vgl. G. Lange, a. a. O., S. 537; G. Schünemann, Ursprung und Bedeutung der Solmisation, S. 45, auch W. Kühn in E. Bückens Handb. der Musikerziehung 1931, S. 8.

[4] Vgl. Anmerkungen des Anon. S. 26; J. Wolf, Notationskunde S. 28; Krumbacher, ebenda, S. 78, auch Ruelle, La Solmisation chez les anciens Grecs, S. 516; Gibelius, ebenda S. 11.

[5] § 77, S. 81.

[6] Vgl. Burney, ebenda S. 27, Diagramm.

für τε auf der Nete hyperbolaeon das in der Höhe leichter rund und voll anklingende τα im Anonymus getreten sein. Daß dieser — wie G. Lange[1] vermutet — auf dem Proslambanomenos τω statt τε wählte, „um eine Verwechslung mit der Mese zu vermeiden", scheint uns auch wenig wahrscheinlich, weil eine solche Maßnahme eben auf eine Schmälerung der Bedeutung der Mese als Zentralton innerhalb des Doppeloktavbereichs Proslambanomenos–Nete hyperbolaeon hinauslief. Letzteres gilt übrigens auch für die Erklärung Westphals[2], der τω für den Proslambanomenos deswegen für richtig hält, weil ihm diese Silbe nach Art seiner benachbarten Töne zukomme: Ganzton zu einem (gedachten) Γ nach unten und Ganzton zum H nach oben. Tatsächlich trifft diese Gestaltung etwa auch für die Lichanos hypaton-Silbe τω zu. Aber einen Ganzton nach unten und einen nach oben weisen auch die Nete hyperbaoleon (a_1) und die Nete synemmenon (d_1) auf, Westphal bleibt denn kein anderer Weg, als auch die Silbe τα für diese beiden Töne als „eigentlich inkonsequente" Anwendung zu bezeichnen, da τω (= το) nach Westphalscher Deutung statt τα die einzig logische Folgerung wäre!. Bedenkt man, daß nun gar H. Riemann für die Nete synemmenon (d_1) auch noch τε aufstellte, so läßt sich zusammenfassend sagen, daß es bis heute nicht zu entscheiden ist, ob und wieweit der Wechsel der griechischen Solmisationssilben einerseits aus bestimmten tonfunktionell-symbolischen, anderseits aus bloßen Sanglichkeits-Gründen erfolgt und demgemäß auseinander zu halten ist. Möglicherweise bestanden beide Solmisierungsgrundsätze nebeneinander, wenn auch kaum in der vollen Unabhängigkeit voneinander, wie etwa im 18. Jahrhundert J. A. Hiller neben den Guidonischen Silben in seinen „Anweisungen zum musikalisch-richtigen und musikalisch-zierlichen Gesange" (1774/80) die Graunschen Silben *da me ni po tu la be* gebrauchte, mit denen er wie mit willkürlichen Textsilben solfeggierte, d. h. ohne damit zugleich die Töne selbst zu bezeichnen.

II.
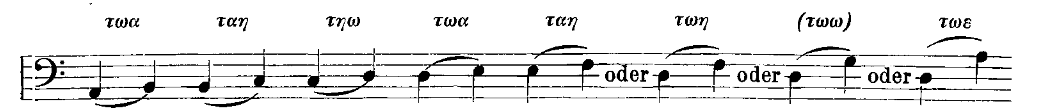
Die griechischen Solmisationssilben sind aber nicht nur als Hilfsmittel zu werten, einerseits um auf möglichst einfache Weise die Töne anzustimmen und zugleich ihre Verhältnisse zueinander im Tetrachordsystem zum Ausdruck zu bringen, sondern sicherlich anderseits auch, um diesen doppelten Zweck in Einklang mit den natürlichen Erfordernissen des gehobenen Sprechens, der Rezitation und Deklamation, zu bringen: eine dritte Bestimmung, deren Berücksichtigung uns im Hinblick auf das den Griechen in dem gesamten Schrifttum über griechische Musik nachgesagte feine Gefühl für die innigen Beziehungen zwischen Sprache und Musik (= Gesang) berechtigt, ja notwendig erscheint. Die im Bellermannschen Anonymus auf alle Fälle lang und gedehnt auszusprechenden Silben τᾱ, τη̄, τω̄, τε (Konsonant + Vokal), insbesondere ihre Erweiterungen τωα, ταη usw. (Konsonant und Vokal + Vokal), των[τω], των[νω] usw. (Konsonant und Vokal + Konsonant) scheinen uns nämlich auch allgemein einige Silben-Grundschemata von silbenvor-

[1] Ebenda, S. 537.

[2] Harmonik und Melopöie II/1, S. 336.

bildender Bedeutung darzustellen und zwar nicht nur für den Gesang, sondern auch rückwirkend für das bloß gesprochene Wort auf dem Wege zu gehobenen Sprache. Zunächst wäre es schon widersinnig, des Aristides[1] Ausspruch: „Damit nicht der Klang, wenn er durch die Vokale allein erzeugt wird, auseinanderklaffe, stellt man von den Konsonanten den schönsten daneben, das τ . . .“ nur für die Gesangsaussprache gelten zu lassen. Das hauchlose, zur energischen Zungenbewegung anregende τ war eben jener Laut, der dem Griechen das Anreißen der (Lyra-)Saite am echtesten zu symbolisieren schien, daher auch als klingendster[2] Konsonant galt und also die sicherste Gewähr bot, dem ihm eng verbundenen Vokal, ganz gleich ob gesungen oder gesprochen, einen möglichst reinen Klangcharakter zu sichern, der häufig durch den beim Zusammenstoßen zweier Vokale leicht auftretenden unschönen Gähnlaut (Hiatus)[3] in Frage gestellt war.

Die allgemein klangästhetisch-aussprachliche Begründung des Aristides über die Zuhilfenahme des τ zugleich im besonderen stimmtechnisch im Sinne unserer (ohnedies wenig einheitlichen) Stimmbildungslehren zu erklären, dazu fehlt, wie schon angedeutet, jeder sichere Anhaltspunkt. Es erübrigte sich daher auch ein besonderer „Hinweis auf die Veränderungen der Solmisationssilben beim Legato usw.“, den Krumbacher bei des Aristides Erläuterungen der griechischen Solmisationslehre vermißt. Daß das τ in den Legatoübungen des Bellermannschen Anonymus (§ 86/87, S. 23/24):



vor dem zweiten Vokal wegfiel, erklärt sich auch schon aus der Annahme eines aussprachlichen Übungsschemas „Konsonant und Vokal + Vokal“ — wobei gleichsam auf eine Silbe immer gleich zwei verschiedene Töne[4] zu stehen kamen — und hat eben auch keinen besonderen stimmtechnischen Grund, etwa — wie Krumbacher in Anlehnung an J. Hey meint — den der für „ununterbrochene Bindung“ nötigen „Kontinuität des vokalen Klangzylinders, um einen neuen Stimmansatz zu vermeiden . . .“! Bei solcher Begründung durfte sich Krumbacher auch nicht zugleich die These M. Bukofzers zu eigen machen[5], die dem Konsonant τ die Rolle des alleinigen Vokalansatzregulators in der griechischen Gesangsschulung zuweist. Es geht nicht an, in solchem Sinne jede gute Hervorbringung und Entwicklung des Vokals auf Rechnung des τ zu setzen und zugleich, wie dies A. Krumbacher tut, bei Verbindung

[1] Vgl. Krumbacher, a. a. O., S. 77, bei A. Jahn 1882, a. a. O., S. 57ff.; Bellermanns Anonymus S. 26, Anmerkungen; in: des Aristides „De musica“ lib. II, S. 93, ed. M. Meibom.

[2] Im Gegensatz zu unserer Auffassung, die im Dental (t) τ einen stimmlosen und daher klanglosen Stoßlaut sieht.

[3] Vgl. Ambros, Geschichte der Musik, Bd. 1, S. 445 und Cicero, Orator, Kap. 44, § 150ff. (deutsch von J. Sommerbrodt bei G. Langenscheidt, Berlin).

[4] Obiges Beispiel stellt die griechische πρόληψις oder ὑφὲν ἔσωθεν (Verbindung eines tieferen mit einem höheren Ton) dar — im Gegensatz zur umgekehrten Verbindung (eines höheren mit einem tieferen Ton), die ἔκληψις oder ὑφὲν ἔξωθεν hieß.

[5] A. Krumbacher, a. a. O., S. 79, Absatz 2.

zweier Vokale deren ansatztechnische Eigenschaften vom Wegfall des τ abhängig zu machen. A. Krumbacher scheint dieser Widerspruch nicht entgangen zu sein; denn um den Anschluß an Bukofzer wieder zu gewinnen, kommt er auf die Idee, für die „Aufrechterhaltung der Kontinuität des vokalen Klangzylinders" auch das hinsichtlich seiner Bildung mit τ (Zungenfunktion!) verwandte ν mit verantwortlich zu machen, das „als nasaler Konsonant auch trefflich geeignet ist, ohne neuerliche Glottisöffnung den zweiten Vokal auf den ersten folgen zu lassen". Darum werden nach Krumbacher[1] „für sämtliche aus Vokalen und Konsonanten gebildeten Übungssilben insgesamt nur zwei verschiedene Zungenstellungen" verwendet, „die flache, untätige bei den Vokalen und die gleiche bei ν und τ mit Anlegung der Zungenspitze an die oberen Zähne" (!). Zunächst bleibe dahingestellt, ob die Bildung eines noch als ω anzusprechenden Vokals bei wirklich flacher Zungenlage möglich war! Lautdurchbildungsgrundsätze, die alle Konsonanten und Vokale auf „die" eine „flache" Zungenstellung festzulegen suchten, mußten aber überhaupt der natürlichen, vokal- und konsonantenreichen griechischen Sprache noch mehr Gewalt antun, als es ohnedies die Beschränkung der Lautverwendung auf nur zwei Konsonanten (τ, ν) und vier Vokale (α, η, ω, ε) in den Solmisationssilben und ihren Erweiterungen mit sich brachte.

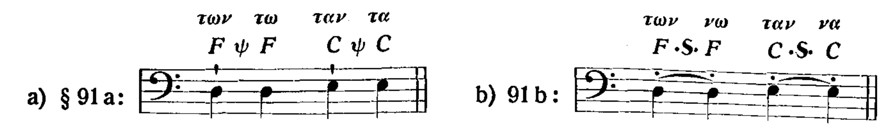
Allerhöchstens konnte man die Übungen auf den Silben *τα, τη, τω, τε, τωα, ταη, τωντωω ταννα* usw. dadurch, daß man deren je nach Wechsel und Höhe der Vokale verschiedene Klangform auf jedes syllabierende Singen und Sprechen systematisch übertrug, einen allgemeinen silbenvorbildenden Zweck erfüllen lassen. Hatte doch die griechische Solmisation zumindestens vor den Methoden von heute, die immer noch einseitig auf den Vokal *a* solfeggieren lassen, den Vorteil voraus, daß sie ständig immerhin vier verschiedene Vokale und zugleich immer die Vorstellung der Vokalhöhe im Tetrachordsystem übte, was den Solmisationssilben auch unmittelbar tonfestigende und intervallabschätzende Wirkung gab. Selbstverständlich mußte einer solchen Silbenklangübertragung in besonderer Weise zugute kommen, daß der Rhythmus der griechischen Musik, nur durch den Bau der Dichtung bestimmt, auch mit den Zeichen der Metrik ausgedrückt wurde, wie etwa aus dem Bellermannschen Anonymus[2] und Westphals „Aristoxenos von Tarent"[3] leicht ersichtlich ist. Das Zeichen ⎯ stellte die zweiteitige, ⎯⎦ die dreizeitige, ⎣⎯⎦ die vierzeitige und ⎣⎣⎦ die fünfzeitige Länge dar, die einfache Kürze, die übrigens wieder dreierlei Zeitdauer haben konnte, wurde nicht bezeichnet; ʌ bezeichnete die Pause. Punkte über den rhythmischen Zeichen standen im Dienste der Dynamik; wie die Verteilung der Punkte geregelt war, ist noch nicht geklärt[4]. Im ganzen zeigt der Bellermannsche Anonymus aber deutliche musikalische Vortragszeichen, das Zeichen der Bindung ◡, die zwischen den Tonzeichen stehenden Zeichen χ und ψ für kurzes Stakkato, sowie Bindebogen mit Kreuz ◡× und das von Punkten umgebene Sigma ·ς· als Zeichen des Portamento.

---

[1] Ebenda S. 80. [2] Ebenda S. 18. [3] I, S. 147, II, S. 153, 202.

[4] Vgl. J. Wolf, Notationskunde, S. 18; Bellermanns Anon. S. 21, § 3=85; nach J. Wolf und O. Crusius (Philologus, Z. f. d. class. Altertum 1894, Bd. 52, S. 163) bezog sich der Punkt auf den schweren, nach dem Anonymus auf den leichten Taktteil.

Für die Lautzusammensetzung „Konsonant und Vokal + Konsonant" im mehrsilbigen Wort waren ohne Zweifel als silbenklangbildend für die Rezitation und Deklamation die Beispiele des Bellermannschen Anonymus nutzbar zu machen[1]:



Das Beispiel a) stellt ein kurzes Stakkato ohne Bindebogen vor, das sich von einem gewöhnlichen Stakkato durch ein stärker bzw. härter markiertes Abstoßen der beiden gleichen (Silben-)Töne unterschied (Kompismos!), das Beispiel b) ein gebundenes, halbkurzes und weicheres Stakkato (Melismós!). In beiden Fällen ist die Trennung von zwei selbständigen Tönen aussprachlich nicht durch einen, sondern durch zwei Konsonanten zum Ausdruck gebracht, von deren Verhältnis zueinander die verschiedene klangliche Gestaltung der den Tönen zugehörigen Silben (= d. h. deren Laute nach Dauer, Höhe, Farbe) wesentlich abhängt. Diese Erwägung führt von selbst auf die vielleicht wichtigste Frage guten Rezitierens, die noch heute wissenschaftlich heiß umstrittene Silbentrennung, insbesondere soweit sich diese auf richtige Silbenbrechung gründet. Nehmen wir z. B. die gesungenen Übungsbeispiele *των τα* (F×C) und *των να* (F◡×C) an, so sind ohne Zweifel in beiden Fällen die zusammentreffenden Konsonanten — also *ντ* und *νν* — nach ihrer Bildung (Zungenfunktion!) und ihrer vom benachbarten Vokal erhaltenen Färbung auf verschiedener Tonhöhe[2] als verschiedene, selbständige Laute zu bewerten, und es ergibt sich hiernach die Silbentrennung *των–τα* (F × C) und *των–να* (F◡×C) und nicht etwa *τω–ντα, τω–ννα*. Dieses Gesetz ist auch wirksam in obigen Übungsbeispielen a) und b) (also: *των–τω, ταν–τα, των–νω, ταν–να*), in welchen sich die beiden inlautenden Konsonanten voneinander trotz großer Ähnlichkeit ihrer Bildung auch noch mindestens durch verschiedenen Atemdruck unterscheiden; es mußte, angewendet auch auf Rezitation, Deklamation und melodramatischen Vortrag, jederzeit ein zuverlässiges rhythmusmarkierendes und zugleich sinnvoll silbenabgrenzendes Hilfsmittel sein. Durch Einfügung des *ν* zwischen *τω/τω τα/τα τω/τα* usw., das entsprechend dem Übungsschema „Konsonant und Vokal + Konsonant" in sämtlichen Beispielen einen Silbenschlußkonsonanten darstellt, wurden also die einfachen Tonsilben *τω, τα* erst zu wirklichen mehrsilbigen Wortschemata weiter gebildet und zwar in den Formen *τωντω, ταντα, τωντα* mit (inlautend) aufeinandertreffenden Konsonanten verschiedener Art und in den Formen *τωννω, ταννα, τωννα* mit aufeinandertreffenden Konsonanten gleicher Art; insbesondere die unter dem Namen „Teretismos" üblichen Formen[3] *τωντωννω, ταντασννα* usw. bedeuteten auch vom musika-

[1] Ebenda S. 25.

[2] Vgl. F. Ring, Die Auswirkungen der Deklamationssyllabik R. Wagners auf die deutsche Stimmpädagogik und ihre Hilfsgebiete (Sprachgesangsmeth. Grundfragen), Bayreuther Blätter 1936, Jahrg. 59, S. 35.

[3] Die für die verschiedenen musikalischen Vortragsformeln überlieferten Namen wie Kom-

lisch-vortraglichen Standpunkt bereits eine wesentliche Befreiung der Ausspracheübungen von der ursprünglich in erster Linie tonhöhevorstellenden einsilbigen Form der Solmisation.

Wenn wir die Silbentrennung των–τα, των–τω und των–να, των–νω durchaus aus der im Bellermannschen Anonymus überlieferten Solmisation herleiten, so können wir freilich — wenigstens für Gesang und guten Sprechvortrag — nicht weiter mit einer so wenig verbindlichen philologischen Erklärung der griechischen Silbentrennung auskommen, wie sie Ed. Hermann vertritt, der die Abschätzung der Vokale und Konsonanten nach Moren (Kürzen!) verficht. In seinem Buch „Silbenbildung im Griechischen und in den anderen indogermanischen Sprachen“[1] schreibt er: „Alle zweiteiligen Konsonantengruppen hinter kurzem Vokal im Wortinnern haben einmal zu beiden Silben gehört und Position gebildet. Daß die theoretisch nur zu zwei Silben sprechbaren Gruppen Position gebildet haben, wenn es auch die andern tun, ist selbstverständlich“. Hermann gelangt zu diesem Ergebnis auf Grund eines erstaunlich umfänglichen Beispielmaterials (!), aber er wagt kein endgültiges Urteil, zwischen welchen Lauten „der nur zu zwei Silben sprechbaren Gruppen“ denn nun mit großer Wahrscheinlichkeit in der lebendigen Sprache des Griechen die wirkliche Grenze gelegen haben mochte, ob etwa in ἐστί zu trennen war: ἐ–στί oder ἐσ–τί oder ἐστ–ί oder ἐστ–τί (vgl. S. 3). Gerade bei einem uns hier interessierenden Beispiel scheint Hermann etwas deutlicher zu werden. Er sagt S. 13: „Ich greife zunächst die lokalbeschränkte Assimilation der stets auf zwei Silben verteilten Gruppe *ns* heraus; diese Verbindung hat im Äolischen νν ergeben; z. B. [κ]ρίνναι . . . Vor der Assimilation hat der erste Teil dieser Konsonantengruppe zur ersten Silbe gehört, nach der Assimilation war das noch genau so. Die griechische Geminata hatte allgemein . . . wenigstens hinter kurzem Vokal, die Bedeutung eines einmorigen Konsonanten in der ersten Silbe, dem sich noch der Anlaut der folgenden Silbe anschloß“ (!) Wohin der zweite Teil der Konsonantengruppe νν eigentlich gehört, wird also auch in dem Beispiel [κ]ρίνναι nicht klar, wie ja überhaupt Ed. Hermann bei seinen zweiffellos sorgfältig ausgewählten Gegenüberstellungen inmmer nur ängstlich theoretisch von zwei Silben spricht und daher tatsächlich für die Anwendung seiner Silbentrennungserkenntnisse keinen brauchbaren Weg zeigt, am wenigsten natürlich für wirklichen Gesang, der, ob zu seinem Schaden oder Nutzen, zwischen den Möglichkeiten (nach Hermann, S. 3): τω–ντα, των–τα, τωντ–α, τωντ–τα, bei denen mit der einzelnen Silbe auch jeder der dazu gehörenden Laute auf verschiedener Höhe steht, wählen muß.

Es ist höchst unwahrscheinlich, daß bei dem engen Zusammenhang zwischen dem metrischen Bau der Verse (ihren Kola und Perioden) und der Rhythmik des Gesangs bei den Griechen sich nicht ein stärkerer erzieherischer Nutzen aus der Verwertung der griechischen Solmisation auch für die Deklamationslehre und die besondere Ausbildung zum Redner ergeben haben sollte. Wir wissen heute,

---

pismos, Melismos, Teretismos u. a. scheinen nicht einheitlich gebraucht worden zu sein; Näheres darüber vergleiche bei Ruelle, ebenda S. 521 ff.; Ambros, Geschichte der Musik, 1. Bd., S. 445; Bellermanns Anonymus, Anmerkungen S. 26; R. Westphal, Harmonik und Melopöie der Griechen II, 1, S. 340; A. J. H. Vincent, Notices des manuscrits, S. 57.

[1] Ergänzungsheft z. Ztschr. f. vergl. Sprachforschung, Nr. 2, S. 1—203, Göttingen 1923, S. 197.

daß ein Gesangston, der — vor allem im Vergleich zum gewöhnlichen Sprechton — klarer alle Einzelheiten der Tondauer, Tonhöhe und Klangfarbe herausarbeitet (dies lag durchaus in der Natur der Silben *τᾱ, τη̄, τω̄, τε̄*), auch die Qualität des nur deklamierten Tons gleicher Höhe günstig beeinflussen kann — wobei wir gar nicht einmal technisch-ästhetisch einwandfreien Gesang im Auge haben. So bleibt unter Umständen zwischen deklamiertem und gesungenem Ton nur insofern ein Unterschied, als die Dauer des letzten, nicht aber des ersten fest bestimmt ist[1]. Das pathetische Deklamieren des Griechen stand wohl zwischen Sprechen und Singen, näherte sich indessen dadurch mehr dem Singen, daß seine sinngemäß bedeutungsvollen Silben immer längere Zeit auf bestimmten Tonhöhen verweilten — und so ganz naturgemäß die Eigenschaften gesungener Silben mehr oder minder annehmen mußten. Als Gründe für die „Einhaltung bestimmter Silbendauer“ nennt R. Westphal auch „z. B. melodramatischen Vortrag, gleichzeitige Begleitung der gesprochenen Worte durch Instrumentalmusik, also immerhin eine Art von melischem Vortrage, denn nur im Melos ist die bestimmte meßbare Zeitdauer der Sylben etwas Natürliches“. R. Westphal erwähnt dabei mit keinem Wort, daß die Griechen Rezitieren, Deklamieren und Singen unter wesentlich verschiedenen hygienischen und ästhetischen Voraussetzungen betrachtet haben und daß somit alle drei Vortragsarten aus der (wie wir hörten) als zweckmäßig erkannten Verbindung „Konsonant und Vokal“ in den Solmisationssilben *τα, τη, τω, τε* und ihren Veränderungen in bestimmten Grenzen ihren erzieherischen Nutzen zogen. Natürlicherweise mußten zunächst sämtliche Vokale — auch die im Solmisationssystem nicht verwendeten — in freiem Wechsel geübt werden, schließlich in zweckmäßiger Auswahl ebenso beliebige Konsonanten. Es scheint uns durchaus möglich, daß für Übungsbeispiele solcher beliebigen Veränderungen der ursprünglichen Tonsilben *τα, τη, τω, τε* die Interjektionen *τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιοτίγξ–τοτοτο τοτοτο τοτοτο τίγξ* in Frage kamen, die R. Westphal[2] aus der Ode der Parabase der „Vögel“ von Aristophanes heranzieht. Dadurch würden allerdings die Bemühungen Westphals überflüssig, der, um zwischen diesen Interjektionen und den Solmisationssilben *τα, τη, τω, τε* eine Verbindung herzustellen, etwas gewaltsam *τη* nur als „itacisierend“-dialektische Form für *τι* deutet und sich den Unterschied zwischen *τω* und *το* wegdenkt. Folgendes Monstrum von Laut-, Silben- und Wortverknüpfung, das kurze und lange Vokale und die schwierigsten Konsonantenballungen sowie beliebigen Lautwechsel aufweist, zitiert übrigens A. Krumbacher[3]:

κναξζβιχθυπτηςφλεγμοδρωψ
βεδυζαψχθωιν πληκτρονσφιγξ.

Krumbacher vermutet mit Recht in diesem Beispiel, das wir leider nicht nachzuprüfen in der Lage waren, ein schwieriges Übungsbeispiel für Lese- und

---

[1] R. Westphal stellt diesen Unterschied sehr klar dar in seiner Schrift „Aristoxenos von Tarent“, I, S. 221 und II (S. 146, herausgegeben nach dem Tode des Verfassers von Saran, Leipzig 1893).

[2] Harmonik und Melopöie der Griechen, 1863, II, 1, S. 334.

[3] A. a. O., S. 57, nach C. Wesselys „Studien zur Paleographie und Papyruskunde“, Leipzig, aus einem ägyptischen Papyrus aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert.

Artikulationsunterricht zur Erzielung geläufiger und deutlichster Aussprache. Vielleicht entpuppen sich die Endsilben -ιγξ, -ιζ usw., deren Sinn und Herkunft noch ungeklärt ist, einmal einfach als beliebte formelhafte Sprechübungsschlüsse; möglicherweise waren auch die von R. Westphal an gleicher Stelle aus dem Gesang des Epops herangezogenen, gewöhnlich nur als Nachahmungen von Vogelgesang gedeuteten Beispiele *τριοτὸ τριοτὸ τοτοβρίξ–ἀτταγᾶς, ἀτταγᾶς–κικκαβοῦ, κικκαβοῦ–ἐποποποποποποποποποποῖ* in ihrer stetigen Wiederholung gleicher Silben und Wörter zweckmäßige Ausspracheschemata.

Im übrigen hielten sich die Griechen, vielleicht gerade weil sie noch keine festen Regeln zur systematischen besonderen Durchbildung der Sprach- bzw. Gesangslaute hatten und ohnedies über die tatsächlichen physiologischen Vorgänge im Kehlkopf viel weniger wußten als wir, an einfache Übungsgrundsätze, die in bezug auf Erhaltung von firmitudo (Ausdauer), Umfang (Sprechmelodie), Dynamik der Stimme, Atmung usw. in gleicher Weise für das Sprechen wie Rezitieren und Singen als nützlich erkannt waren[1], bis die nötige Gewandtheit in der Behandlung des Stimmorgans erreicht war. Sicherlich wurde schon im Elementarunterricht bald dem Sprechvortrag, bald dem Gesang der Vorzug gegeben oder deren Übungsregeln ergänzten einander. Wie auch A. Krumbacher[2] ausdrücklich hervorhebt, versprachen sich die Griechen tatsächlich vom Gesang auch günstigen (vorbereitenden) Einfluß[3] auf die Entwicklung der Sprechstimme der Knaben noch vor deren Eintritt in die Rednerschule und allgemein auf die Ausbildung im metrischen und schönen Deklamieren; sie vertraten anderseits bereits den Grundsatz, daß Gesang nur „potenzierte Sprache" sei — eine Kunstlehre, an die im 19. Jahrhundert der „Sprachgesang" Richard Wagners anknüpfte.

Im Vortragsunterricht übte man zunächst möglichst lange Zeit fehlerfreies, langsames und deutliches Lautlesen[4], wobei schwierige Lautfügungen, Silben und Wörter abwechselten[5], das schöne und sinngemäß rhythmische Vorlesen gebundener Rede und Prosa[6], das der Schüler möglichst auswendig nachahmen mußte, um das Gedächtnis frühzeitig zu üben[7]; man pflegte das Ausschöpfen der klanglichen Werte des Textes bei höherer und tieferer Betonung der Silben (*τόνοι* oder Akzente!)[8], des Sprechmelos usw. Außerdem soll man den Zöglingen auch schon Unterweisungen über Entstehung und Verwandtschaft, ästhetische Wirkung und Einteilung der Laute[9] gegeben haben. Quintilian betont den Nutzen solcher Anweisungen für das Studium der Sprachveränderungen. Im übrigen blieb im Altertum die Lautphysiologie immer nur eine „Dienerin der Rhetorik"[10]. Das Erlernte wurde, wie Krumbachers Studien[11] bestätigen, immer wieder einerseits im metrischen Lesen

---

[1] Vgl. Quintilian, Institutio oratoria lib. XI, c. 3, § 40—57; Cicero, De oratore, III, c. 61/57; Ad Herennium III, c. 11. [2] A. a. O., S. 72—74.

[3] Vgl. Fab. Quintilianus, Institutio oratoria, lib. I, c. 10, § 11, 17, 22—27, 29, 31.

[4] Ebenda lib. I, c. 1, § 33; c. 11, § 4—8.

[5] Ebenda lib. I, c. 1, § 30 und 37. [6] Ebenda lib. I, c. 8.

[7] Ebenda lib. XI (Das Gedächtnis, Bearbeitung von Lindner, Wien 1881), § 1, 9, 25, 34, 36, 40—42, 45, 47/48; lib. I, c. 11, § 14; Platon, Protagoras, 325E.

[8] Ebenda lib. I, c. 5, § 22—31, c. 10, § 22.

[9] Ebenda lib. I, c. 4, § 6—18; Platon, Kratylos 424 C, 426 D; auch Dionysios v. Halikarnaß, De verb. comp. c. 14. [10] Krumbacher, a. a. O., S. 64. [11] A. a. O., S. 70—72.

und richtig rhythmischen Auswendigdeklamieren ganzer Stücke, anderseits auch gleich singend auf die Probe gestellt. So scheint die engste Verknüpfung des Rezitations- und Gesangunterrichts auch schon in den griechischen Elementarschulen kaum zweifelhaft.

Daß man in Griechenland auch scharfe Grenzen zwischen „theatralischem" und „rednerischem" Vortrag, zwischen reinem Gesang und affektvoll gesteigerter Rede zu halten wußte, ist nach den Zeugnissen Ciceros, Quintilians, des Auctors ad Herennium u. a. nicht zu bezweifeln. Höchste Schreitöne nach Art der asianischen Vortragsmanier, die dem Schauspieler noch gestattet waren, durfte der Redner keineswegs anwenden[1]. Daß auch die höchsten und tiefsten Gesangstöne für die Rede nicht erlaubt waren — was die Redekunst von selbst in einen stärkeren Gegensatz[2] zu den Phonasken bringen mußte, berufsmäßigen Stimmvirtuosen, deren Ziele darauf gerichtet waren, durch besondere Stimmpflege (Stimmdiätik!) die Beherrschung sämtlicher Stimmlagen zu lehren[3], das scheint uns Quintilians Ausspruch[4] zu beweisen: „Jedoch schickt sich für den Redner ebensowenig der tiefste, wie der höchste Ton in der Musik; denn jener als nicht hell genug und zu voll vermag keinen Eindruck auf das Gemüt hervorzubringen, dieser als zu fein und übermäßig hell ist unnatürlich und läßt insbesondere sich in der Aussprache nicht biegen, noch kann er die Anstrengung lang aushalten". Wir glauben nicht fehl zu gehen, wenn wir auch in diesem Wort Quintilians ein gewichtiges Zeugnis dafür sehen, daß in Griechenland eine wirkliche Ausgeglichenheit des Klangcharakters der Laute, wie er heute für den Kunstsänger und Deklamator selbstverständliche Voraussetzung ist, gar nicht angestrebt wurde. Wahrscheinlich wurde eine Sprech- und Gesangsleistung doch immer wieder in erster Linie nach allgemein nützlich-ästhetischen Gesichtspunkten beurteilt. Stellte man doch auch erst seit der Zeit des Aristoteles und seines Schülers Theophrast (im 4. Jahrhundert v. Chr.), die die ethische Notwendigkeit des eigenen Ergriffenseins des Redners für einen überzeugenden Eindruck einer Rede auf den Zuhörer erkannten, Regeln für die bewußte klangliche Gestaltung des Redevortrags auf, die sich schwerlich auf irgendeine systematische Laut-Durchbildungskunst gründeten, sondern als „Affekttypen" gleichsam von selbst des Redners Stimmton (Stärke, Wohlklang, Rhythmus), Haltung usw. günstig beeinflussen sollten[5].

So hoffen wir aus guten Gründen die Aufmerksamkeit darauf gelenkt zu haben, die weitere Erforschung der griechischen Solmisation nicht nur vom Standpunkt der musikalischen bzw. gesanglichen Elementarlehre, sondern auch der Rezitations- bzw. Deklamationslehre sowie der Ausbildung zum Redner ins Auge zu fassen. Auch glauben wir hinreichend dargelegt zu haben, daß eine methodisch-stimmtechnische Bedeutung der griechischen Solfeggio-Silben *τα*, *τη*, *τω* und *τε* noch keineswegs erwiesen ist.

---

[1] Cicero, De oratore III, c. 61, 227. [2] Quint., Inst. or., lib. XI, c. 3, § 19.
[3] Quint., Inst. or., lib. II, c. 8, § 15.
[4] Zitiert bei Krumbacher, a. a. O, S. 96.
[5] Cicero, De or., lib. III, c. 57ff.; Quint., Inst. or. lib. I, c. 11, § 12; Ad Henennium, lib. III, c. 12, § 21/22.

Über den Stand der Forschung auf dem Gebiet der physikalischen Akustik

Von Hermann Backhaus, Karlsruhe

Mit dieser Übersicht über das Gebiet der physikalischen Akustik eröffnet das Archiv die Berichterstattung aus den die Musikwissenschaft eng berührenden Gebieten der naturwissenschaftlichen experimentellen Forschung. Zunächst sollen zusammenfassende Berichte erscheinen, später auch Sondergebiete und wichtige Einzelfragen erörtert werden. Prof. Dr. Hermann Backhaus (Karlsruhe), dem wir diesen ersten Bericht verdanken, hat sich mit seinen grundlegenden Untersuchungen über Geigenklänge und die Schwingungsformen von Geigenkörpern wie als Verfasser des Abschnitts „Musikinstrumente" im Handbuch der Experimentalphysik (XVII, 3) schon seit langem akustischen Fragen zugewandt, die auch die Musikwissenschaft angehen.

Inhalt

Die akustische Wissenschaft ist ein Teilgebiet der Physik, und so ist sie auch ursprünglich entstanden und gewachsen. Mit der klassischen Physik erreichte sie gleichzeitig gegen das Ende des 19. Jahrhunderts einen Höhepunkt, der durch die Namen von Helmholtz und Rayleigh gekennzeichnet ist. Seit Beginn dieses Jahrhunderts hat sich aber die eigentliche physikalische Forschung nach dem Entstehen der Quantentheorie hauptsächlich anderen Gebieten zugewandt, so daß die akustische Forschung etwas in den Hintergrund trat. In dieser Zeit wurde

hauptsächlich von seiten der Physiologie und Psychologie auf diesem Gebiet gearbeitet. Erst das Zeitalter des Rundfunks hat die akustische Forschung der Physik wieder zurückgebracht. Es sind seit dieser Zeit eine große Menge von wertvollen und bedeutsamen Fortschritten erzielt worden; hierin ist eine Entwicklung unverkennbar, die sich der Musikwissenschaft nähert. Es ist daher für die Physik an der Zeit, um Mitarbeit aus den Kreisen der Musikwissenschaftler zu werben. Unter diesen Umständen bin ich sehr gern der Aufforderung nachgekommen, zur Anbahnung einer solchen Zusammenarbeit an dieser Stelle einen Bericht darüber zu geben, was von seiten der physikalischen Forschung bisher auf dem Gebiet der Akustik erreicht worden ist. Allerdings konnte es nicht meine Aufgabe sein, hierbei irgendeine Vollständigkeit anzustreben, auch kann bei der Größe des betrachteten Gebietes nicht auf Einzelheiten eingegangen werden, sondern es konnten nur in großen Zügen die erhaltenen Ergebnisse mitgeteilt werden. Ferner habe ich auf die Behandlung solcher Gebiete verzichtet, die zwar für die physikalische Wissenschaft von großem Interesse sind, wie z. B. das Gebiet des Ultraschalles, die aber vorläufig wohl für die Musikwissenschaft wenig Bedeutung haben. Bei der Darstellung habe ich auf ein Hilfsmittel verzichtet, das zwar für den Physiker sehr bequem ist, aber für den weniger damit Vertrauten vielleicht eine Erschwerung bedeuten könnte: auf die mathematische Formelsprache. Schließlich konnte es auch nicht meine Aufgabe sein, eine Zusammenstellung der wichtigsten Literaturstellen zu geben. Ich möchte hierüber nur auf die Darstellungen dieses Gebietes im Handbuch der Physik von Geiger und Scheel, Band VIII, im Handbuch der Experimentalphysik von Wien und Harms, Band XVII, Teil 1—3 und auf eine Monographie von F. Trendelenburg, Fortschritte der physikalischen und technischen Akustik, Leipzig 1934, hinweisen, in denen solche Literaturnachweise enthalten sind.

I. Akustische Schwingungen

1. Freie Schwingungen. Dämpfung

Alle akustischen Vorgänge sind ihrer Natur nach Schwingungsvorgänge. Es muß daher zunächst auf die Eigenart solcher Schwingungen eingegangen werden. Die einfachste, ideale Form ergibt sich dann, wenn ein ausdehnungsloser Massenpunkt durch eine elastische Rückstellkraft an eine Ruhelage gebunden ist. Bei kleinen Schwingungen genügt es, diese Rückstellkraft als proportional der Auslenkung des Massenpunktes anzunehmen. Unter diesen Umständen macht der Massenpunkt Schwingungsbewegungen einfachster Art, nämlich solche, die zeitlich nach einem Sinusgesetz verlaufen, um die Ruhelage. Die Frequenz dieser Schwingungen, d. h. die Anzahl der Schwingungen in der Zeiteinheit, ist um so größer, je stärker die Rückstellkraft und je kleiner die Masse ist. Diese Eigenfrequenz des Systems ist daher allgemein durch seine Bestimmungsstücke gegeben. Man spricht dann von freien, ungedämpften Schwingungen. Man mißt die Frequenz durch Angabe der Schwingungen pro sec. Die Einheit ist 1/sec = 1 Hertz = 1 Hz.

In Wirklichkeit gehen solche Schwingungen niemals vor sich, ohne daß mechanische Energie durch Reibungskraft in Wärme umgesetzt wird, also für die Bewegung verlorengeht. Die Schwingungen verlaufen dann nicht mit konstanter Schwingungsweite oder Amplitude, sondern werden mit der Zeit immer kleiner. Als Maß für diese zeitliche Abnahme gilt die Dämpfung, die wesentlich von den Reibungskräften abhängt und gleichzeitig mit ihnen wächst (siehe Abb. 1).

Diese Betrachtung von Punktschwingungen läßt sich in ihren Ergebnissen auch auf kompliziertere Gebilde, die einer Berechnung weniger leicht zugänglich sind, übertragen. So verläuft z. B. die Schwingung eines Punktes einer beiderseits fest eingespannten Saite in erster Näherung nach dem hier dargelegten Gesetz,

wenn die Saite aus ihrer Ruhelage ausgelenkt und dann sich selbst überlassen wird. Als Maß für die Dämpfung gilt das sogenannte logarithmische Dekrement eines Vorganges. Dies ist der reziproke Wert der Anzahl von Schwingungen, die erfolgen, bis die Amplitude auf 37% ihres ursprünglichen Wertes zurückgegangen ist. Bei einer Saite ist dies Dekrement etwa von der Größenordnung $^1/_{1000}$. Für ein Abklingen bis auf 37% sind demnach 1000 Schwingungen erforderlich. Gegenüber den freien Schwingungen in elektrischen Kreisen, die nach ganz analogen Gesetzen verlaufen, zeichnen sich mechanisch-akustische Systeme dadurch aus, daß ihre Dämpfung sehr viel geringer gehalten werden kann.

2. Erzwungene Schwingungen. Resonanz

Im Gegensatz zu den freien Schwingungen, bei denen der Schwingungskörper sich selbst überlassen ist, ohne daß eine Energiezufuhr von außen stattfindet, stehen die erzwungenen Schwingungen. Hierbei wird dauernd Schwingungsenergie von außen zugeführt. Ein Beispiel dafür ist etwa eine Saite, die durch einen mit Wechselstrom gespeisten Elektromagneten zu dauernden Schwingungen angeregt wird. In diesem Falle erfolgen die Schwingungen in der Frequenz der von außen eingeprägten Kraft, die mit der Eigenfrequenz des Schwingungssystems nichts zu tun hat. Die Schwingungen bleiben ihrer Amplitude nach konstant, weil ja von außen an Stelle der durch Reibung verloren gegangenen Energie weitere Energie zugeführt wird. Wird in einem solchen Falle die Frequenz der Energiequelle geändert, so ändert sich auch die Amplitude der Schwingungen, und zwar wird sie dann ein Maximum, wenn die Anregungsfrequenz etwa mit der Eigenfrequenz des Schwingungssystems übereinstimmt. Diese Erscheinung ist als **Resonanz** bekannt. Ein Beispiel dafür bietet etwa eine Stimmgabel, auf die Luftschwingungen von einem gesungenen Ton einwirken. Wenn die Tonhöhe sehr stark unterhalb der Eigenfrequenz der Stimmgabel liegt, so sind deren Schwingungen sehr klein. Bei Annäherung an die Eigenfrequenz der Stimmgabel wachsen sie an, erreichen bei Übereinstimmung ein Maximum, um dann nach Überschreiten der Eigenfrequenz wieder abzufallen. Wenn man diesen Zusammenhang in einem Diagramm aufträgt, wobei in der Horizontale die Anregungsfrequenz, in der Vertikale die Schwingungsamplitude aufgetragen wird, so erhält man eine **Resonanzkurve** (siehe Abb. 2). Die Form dieser Resonanzkurve hängt von der Dämpfung ab. Ist die Dämpfung klein, so wird das Maximum der Resonanzkurve sehr scharf und hoch; umgekehrt verflacht und erniedrigt sich dieses Maximum bei Vergrößerung der Dämpfung.

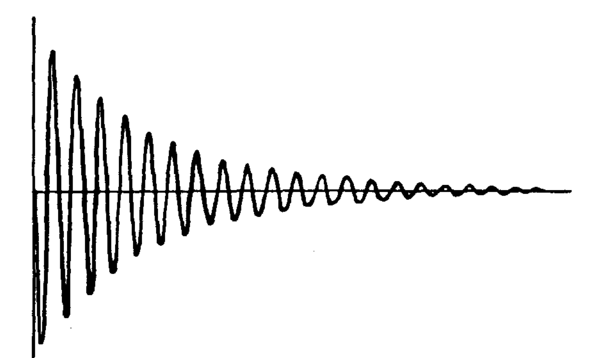


Abb. 1 Gedämpfte Schwingung

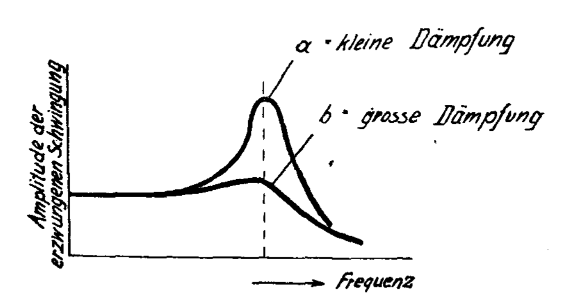


Abb. 2 Resonanzkurve

Die hier geschilderten Vorgänge bei erzwungenen Schwingungen beschreiben ihren **stationären** Verlauf. Die Voraussetzung hierfür ist die, daß die eingeprägte

Kraft schon lange Zeit wirksam ist. Beim Einsetzen dieser eingeprägten Kraft entstehen nämlich die erzwungenen Schwingungen nicht plötzlich; vielmehr geht das System aus der Ruhelage in seinen stationären Zustand stetig über. Solche Vorgänge, wie sie nicht nur beim Einsetzen einer eingeprägten Kraft, sondern auch bei deren Aussetzen sowie bei allen Veränderungen, die mit dem eigentlichen Schwingungssystem plötzlich vorgenommen werden, auftreten, heißen **Ausgleichsvorgänge**. Sie bestehen aus einer Überlagerung des stationären Schwingungszustandes, wonach das System in der eingeprägten Frequenz schwingt, und einer freien Schwingung des Systems, die, wie unter I, 1 dargelegt, mit seiner Eigenfrequenz erfolgt und nach Maßgabe der Dämpfung zeitlich verklingt. Nach einer gewissen Zeit, die um so kürzer ist, je stärker die Eigenfrequenz des Systems gedämpft ist, bleibt demnach bei Einschwingvorgängen praktisch nur noch die stationäre Schwingung übrig.

Der Dämpfung kommt hiernach bei allen Schwingungsvorgängen eine große Bedeutung zu, die sich in zwei ganz verschiedenen Vorgängen äußert: bei kleinen Dämpfungen wird die Resonanz sehr scharf betont sein, andererseits wird die Dauer der Ausgleichsvorgänge relativ groß. Diese Tatsache ist bei vielen akustischen Apparaten von großer technischer Bedeutung. Es wird vielfach nicht wünschenswert sein, einzelne Frequenzen gegenüber anderen besonders stark zu betonen. Man wird also für solche Zwecke eine möglichst flache Resonanzkurve anstreben. Diese ist nur durch Vermehrung der Dämpfung, d. h. der Reibungsverluste, also auf Kosten der Empfindlichkeit der Apparate, zu erreichen. Andererseits bewirkt eine so große Dämpfung auch eine Verkürzung der Ausgleichsvorgänge. Das ist meist sehr wünschenswert, denn diese Ausgleichsvorgänge erfolgen ja mit der Eigenfrequenz des Apparates, die mit der von außen eingeprägten und erwünschten Frequenz nichts zu tun hat und demnach eine Störung darstellt.

3. Überlagerung mehrerer Schwingungen

Wenn zwei Sinusschwingungen gleicher Frequenz sich ihren Wirkungen nach überlagern, so entsteht wieder eine Sinusschwingung der gleichen Frequenz. Die Amplitude dieser resultierenden Schwingung ist davon abhängig, wie der zeitliche Verlauf der beiden Einzelschwingungen zueinander sich verhält, d. h. von der Differenz ihrer Schwingungsphasen. Verlaufen z. B. die beiden Einzelschwingungen völlig gleichzeitig, so daß also die Durchgänge durch die Ruhelage und die maximalen Auslenkungen in gleicher Richtung jeweils gleichzeitig erfolgen, d. h. wenn die Phasendifferenz verschwindet, so addieren sich einfach die Einzelamplituden. Sind andererseits die Durchgänge durch die Ruhelage gleichzeitig, erfolgen aber die maximalen Auslenkungen bei gleichen Amplituden jeweils in umgekehrter Richtung zueinander, so daß also die Phasendifferenz gleich einer halben Periodenlänge ist, so löschen sich die Schwingungen vollständig aus. Im allgemeinen hängt also die resultierende Schwingungsamplitude von den Einzelamplituden und der Phasendifferenz ab.

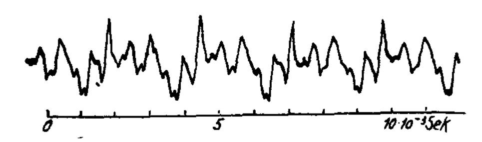


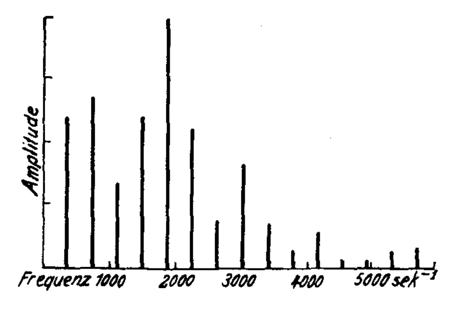
Abb. 3 Schwebungen

Die Überlagerung von Schwingungen verschiedener Frequenz führt zu sehr komplizierten und im allgemeinen nicht übersehbaren Ergebnissen. Hier ist aber ein Fall von besonderer Bedeutung: Wenn zwei Schwingungen sich überlagern, deren Frequenz nur sehr wenig voneinander verschieden ist, so entstehen **Schwebungen**. Hierunter versteht man einen Schwingungsvorgang, bei dem die Amplitude nicht konstant ist, sondern in einem bestimmten Rhythmus zwischen einem maximalen und minimalen Wert hin und her schwankt (siehe Abb. 3). Die Frequenz

dieser Schwankungen, die Schwebungsfrequenz, ist dann gleich der Differenz der Frequenzen der Einzelschwingungen; wenn z. B. zwei dicht benachbarte Töne gleichzeitig erklingen, so hört man einen Vorgang, der in seiner Stärke im Rhythmus der Schwebungsfrequenz schwankt. Diese Frequenz erscheint aber, wenn nicht andere Störungen gleichzeitig vorliegen, bei mäßiger Tonstärke nur als Rhythmus für die Stärkeschwankungen. Daher wird diese Frequenz unter den gekennzeichneten Umständen nicht, wie vielfach irrtümlich geglaubt wird, als selbständiger Ton gehört.

Wenn mehrere Sinusschwingungen überlagert werden, deren Frequenzen alle ganzzahlige Vielfache von einer unter ihnen, der Grundschwingung, sind, so ist, wie man leicht einsieht, der Gesamtvorgang periodisch mit der Periode der Grundschwingung. Umgekehrt kann man nach einem Satz von Fourier jeden periodischen Vorgang beliebiger Form in solche **harmonischen Teilschwingungen** in eindeutiger Weise zerlegen. Wenn der Verlauf eines solchen Vorganges etwa empirisch gegeben ist, so kann diese Zerlegung bei einfachem Verlauf rechnerisch, anderenfalls durch graphische Methoden oder mit eigens hierfür hergestellten Apparaten, sogenannten Analysatoren, erfolgen. Allgemeine Regeln, um aus der Form der gegebenen Kurve auf die Zusammensetzung zu schließen, lassen sich nur insofern geben, als man aus dem Vorhandensein scharfer Zacken auf die Anwesenheit von Teiltönen hoher Ordnung schließen kann. Vielfach kann man auch in roher Annäherung durch Abzählen der auf eine Periode entfallenden Zacken auf die Anwesenheit einer Teilschwingung schließen, deren Ordnungszahl gleich der Anzahl der ausgezählten Zacken ist. Diese Fouriersche Zerlegung ist für die Akustik von sehr großer Bedeutung. Einen reinen sinusförmigen akustischen Vorgang bezeichnet man als reinen **Ton**. Jeder periodische Vorgang, der aber von der Sinusform abweicht, heißt **Klang**. Die **Klangfarbe** eines solchen ist gegeben durch die Amplitudenverhältnisse der bei einer Fourierschen Zerlegung sich ergebenden Teiltöne. Die Phasendifferenzen dieser Teiltöne spielen für die Form der Kurve wohl eine bedeutsame Rolle. Sie sind aber für die akustische Wahrnehmung, wie zahlreiche Untersuchungen gezeigt haben, belanglos. Hiernach besteht also irgendein Klang aus einem Grundton bestimmter Stärke. Ihm sind überlagert die Oktave, die Duodezime, die Superoktave usw. Es ist gelegentlich die Ansicht vertreten worden, daß eine solche Zerlegung in harmonische Teiltöne zwar mathematisch eindeutig gegeben sei, daß ihre Anwendung auf akustische Vorgänge jedoch willkürlich sei und daß einer Zerlegung nach irgendeinem anderen Gesetz die gleiche Bedeutung zukommen könne. Diese Auffassung ist aus dem Grunde irrtümlich, weil das menschliche Gehörorgan selbst eine solche Zerlegung nach harmonischen Teiltönen in fast allen Fällen vornimmt. Wird zu einem so definierten Klang eine nicht harmonische Frequenz mit ihren Obertönen hinzugefügt, so entsteht ein Klanggemisch. Ist schließlich eine Gesetzmäßigkeit in der Verteilung der Teilfrequenzen nicht mehr erkennbar, so bezeichnet man einen solchen Vorgang als **Geräusch**. In Abb. 4 ist ein periodischer Klangvorgang aufgezeichnet; darunter sind die Amplituden der Teiltöne angegeben.





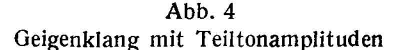


Abb. 4
Geigenklang mit Teiltonamplituden

4. Nichtharmonische Schwingungen

Reine Sinusschwingungen bei einem freien Schwingungssystem entstehen nur dann, wenn die Rückstellkraft streng proportional der Auslenkung aus der Ruhelage ist. Dieses Gesetz gilt nur bei kleinen Schwingungen. Ist diese Voraussetzung nicht mehr erfüllt oder wirken andere Kräfte, z. B. Reibungskräfte, nach einem komplizierteren Gesetz, so macht das System nicht mehr reine Sinusschwingungen, sondern verzerrte Schwingungen, die man dann nach dem vorher Gesagten als Überlagerung eines Grundtones und seiner harmonischen Obertöne auffassen kann. Unterliegt ein derartiges nichtlineares System einer eingeprägten Sinuskraft, so ergibt sich ein ähnliches Resultat. Auch hier erscheint nicht die Frequenz der eingeprägten Kraft allein, sondern auch noch ihre sämtlichen Oberschwingungen. Eine weitere sehr bemerkenswerte Erscheinung tritt bei solchen Systemen auf, wenn mehrere eingeprägte Kräfte verschiedener Frequenz gleichzeitig wirken. Bei einem linearen System würden sich dann die Einzelschwingungen, die man für jede der beiden Kräfte gesondert berechnen kann, ungestört überlagern. Bei einem nichtlinearen System dagegen ergeben sich außer den beiden Grundfrequenzen und ihren Obertönen noch solche Schwingungen, deren Frequenzen linear aus den beiden aufgeprägten Frequenzen zusammengesetzt werden können. Man bezeichnet solche Schwingungen als Kombinationsschwingungen. Am deutlichsten tritt hierbei meist die Frequenz auf, die sich als Differenz der beiden eingeprägten Grundfrequenzen ergibt. Ein Beispiel hierfür ist das menschliche Gehörorgan bei Wahrnehmung starker Töne. Wenn etwa zwei Töne im Quintenabstand in hinreichender Stärke erklingen, so empfindet das Ohr gleichzeitig auch noch die Suboktave des tieferen der beiden Töne.

5. Schwingungen gekoppelter Systeme

Stehen zwei freie Schwingungssysteme irgendwie miteinander in Verbindung, so daß sich die Bewegungen des einen auf das andere übertragen und umgekehrt, so treten eigenartige Erscheinungen auf, die man als Koppelungsschwingungen bezeichnet. Die Eigenfrequenz eines jeden dieser Systeme wird nämlich durch die Koppelung mit dem anderen in bestimmter Weise geändert. Das gilt z. B. auch dann, wenn die ursprünglichen Eigenfrequenzen der Einzelsysteme miteinander übereinstimmen. Durch die Wirkung der Koppelung rücken die beiden Eigenfrequenzen dann auseinander, und zwar um so mehr, je enger die Verbindung zwischen den beiden Systemen, d. h. die Koppelung ist. Diese zwei Koppelungsschwingungen entstehen gleichzeitig und führen dann meist zu Schwebungen. Das einfachste Beispiel hierfür, an dem die Erscheinung auch zuerst beobachtet worden ist, ist folgendes: es werde eine Saite auf einem Monochord beiderseits fest eingespannt. Wenn man dann einen Steg genau unter die Mitte dieser Saite stellt, so sollte man erwarten, daß jede der beiden Saitenhälften beim Anzupfen denselben Ton ergibt. In Wirklichkeit ist es aber nicht möglich, eine genaue Abstimmung der beiden Saitenhälften zu bekommen. Es entstehen unter allen Umstän-

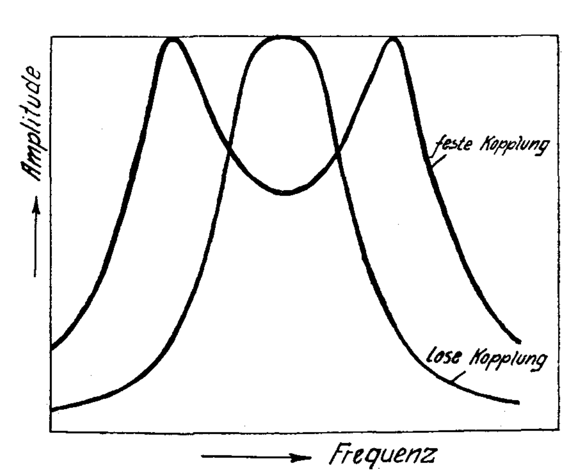


Abb. 5 Resonanzkurve eines Systems aus zwei gekoppelten Schwingern

den zwei verschiedene Töne. Der Grund hierfür ist der, daß der nachträglich untergesetzte Steg nicht völlig starr ist und deshalb die Schwingungen der einen Saitenhälfte sich auf die andere übertragen und umgekehrt.

Steht ein solches gekoppeltes Schwingungssystem unter der Einwirkung einer von außen eingeprägten sinusförmigen Kraft, so sind die Erscheinungen wesentlich anders. Es tritt dann nur die Frequenz der eingeprägten Kraft auf. Der Unterschied gegenüber einem einfachen Schwingungssystem liegt dann nur in den Resonanzerscheinungen. Es zeigen sich nämlich beim Ändern der eingeprägten Kraft im allgemeinen mehrere Maxima in der Resonanzkurve, und zwar ebenso viele, als Einzelsysteme miteinander gekoppelt sind. Die Stärke der Ausbildung dieser Teilmaxima hängt von der Dämpfung und dem Koppelungsgrad ab. Wenn die Dämpfung hinreichend groß und die Koppelung gering ist, so können diese Maxima zu einem verschmelzen (siehe Abb. 5).

II. Das Schallfeld

6. Schallwellen. Schallgeschwindigkeit. Schallinterferenz

Wenn in einem gasförmigen oder flüssigen Medium an einer Stelle eine akustische Störung entsteht, etwa in der Art, daß ein fester Körper in Schwingungen versetzt wird, so teilen sich diese Schwingungen dem umgebenden Medium mit und pflanzen sich in Form von fortschreitenden Wellen nach allen Seiten fort. Den Vorgang in einer Schallwelle hat man sich so vorzustellen, daß sich der normalen Wärmebewegung der Luftteilchen eine Schwingungsbewegung überlagert. Die Geschwindigkeit, mit der die Luftteilchen diese Schwingungsbewegung ausführen, bezeichnet man als die Schallschnelle. Es zeigt sich, daß in gasförmigen oder flüssigen Medien, wo die Einzelteilchen ohne Widerstand gegeneinander verschieblich sind, wo man also von inneren Reibungsverlusten absehen kann, die Richtung dieser Teilchenbewegung mit der der Schallfortpflanzung übereinstimmt. Man nennt solche Wellen Longitudinalwellen. Im Gegensatz dazu stehen Transversalwellen, wie sie bei der Übertragung von Schallwellen in feste Körper auftreten, wobei die Einzelteilchen senkrecht zur Fortpflanzungsrichtung schwingen. In einer longitudinalen Schallwelle entstehen Stellen, an denen eine stärkere Häufung von Luftteilchen stattfindet, d. h. ein Luftdruck, der gegenüber dem normalen Atmosphärendruck vergrößert ist. An anderen Stellen ergibt sich dagegen eine Verarmung an Luftteilchen, d. h. ein Unterdruck. Diese periodisch erfolgenden Druckschwankungen sind neben der Schallschnelle eines der wichtigsten Bestimmungsstücke des Schallfeldes. Den kleinsten Abstand von zwei Punkten, gemessen in der Fortpflanzungsrichtung, in denen die Schalldruckänderungen und die Änderung der Schallschnelle jeweils in gleicher Phase erfolgen, nennt man die Wellenlänge. Diese Wellenlänge errechnet sich als der Quotient von Fortpflanzungsgeschwindigkeit durch Frequenz der Schwingungen. Das Verhältnis der Druckamplitude zur Amplitude der Schallschnelle bezeichnet man als den Schallwiderstand. Er ist um so größer, je größer die Druckamplitude ist, die erforderlich ist, um eine bestimmte Schallschnelle zu erzeugen. Der Schallwiderstand wächst mit der Dichte des betreffenden Mediums. Beispielsweise ist der Schallwiderstand des Wassers 3500mal größer als der von Luft.

Die Geschwindigkeit der Ausbreitung von Schallvorgängen hängt ebenfalls von den Eigenschaften des Mediums ab. Sie ist um so größer, je kleiner die Zusammendrückbarkeit, die Kompressibilität, des Mediums und je kleiner die Mediumsdichte ist. Für Luft ergibt sich ein Wert für die Schallgeschwindigkeit von 334 m/sec, während sie bei Wasser erheblich größer, nämlich 1460 m/sec ist. Von den Eigenschaften des akustischen Vorganges, d. h. von der Frequenz und Amplitude ist die Fortpflanzungsgeschwindigkeit in weiten Grenzen nahezu unabhängig. Erst bei sehr großen Schalldruckamplituden, wie sie etwa bei Explosionsknallen auf-

treten, wird ein merkliches Anwachsen der Fortpflanzungsgeschwindigkeit beobachtet.

Bei der Ausbreitung von Schallwellen kann man nun ganz ähnliche Erscheinungen beobachten wie bei Lichtwellen. Ein dem Schall entgegenstehender Körper erzeugt in der der Schallquelle abgewendeten Richtung einen Schallschatten, dessen Ränder allerdings nicht so scharf ausgeprägt sind wie beim Licht. Wenn sich zwei Schallwellen gleicher Frequenz und demnach gleicher Wellenlänge überlagern, so tritt an solchen Stellen, an denen die Schalldrucke der beiden Einzelwellen entgegengesetzt gerichtet sind, eine Abschwächung ein, die zur völligen Auslöschung führen kann. Es ist dies derselbe Vorgang, der bei optischen Erscheinungen unter dem Namen Interferenz bekannt ist.

7. Schallabstrahlung. Richtwirkung

Die Erzeugung von Luft- und Wasserschall geht in der Weise vor sich, daß ein fester Körper zu Schwingungen gebracht wird, der dann seinerseits die seiner Oberfläche unmittelbar benachbarten Flüssigkeits- oder Gasteilchen zu Schwingungen anregt. Ein wichtiges Problem der Akustik ist es nun, festzustellen, wie groß die Leistung ist, die von einem solchen Körper in Form von Schallwellen in das umgebende Medium übertragen wird. Es ist zunächst einleuchtend, daß diese Leistung um so größer sein wird, je größer die Fläche des strahlenden Körpers ist. Ein Körper kleiner Fläche kann auch bei großer Schwingungsamplitude nur sehr wenig Schallenergie in das umgebende Medium übertragen. Ein Beispiel dafür ist die schwingende Saite, die beiderseits fest eingepannt ist. Sie klingt, wie bekannt, nur sehr schwach. Deshalb bedienen sich alle Saiteninstrumente eines sogenannten Resonanzbodens, auf den die Schwingungen in irgendeiner Weise übertragen werden und der dann seinerseits wegen seiner großen Fläche eine gute Übertragung in das Medium, d. h. eine günstige Schallabstrahlung ermöglicht. Es wird also hierbei, wie in den meisten ähnlichen Fällen, eine Transformation von Bewegungen kleiner Flächen mit großer Amplitude in solche großer Flächen mit kleiner Amplitude benutzt. Weiter ist die Strahlungsleistung natürlich abhängig von der Stärke der Schwingungen des festen Körpers. Wenn man diese Leistung proportional dem Quadrat der Geschwindigkeit der Körperoberfläche ansetzt, so bleiben noch die geometrische Form des Schwingungskörpers, die Mediumsdichte, die Schallgeschwindigkeit darin und die Wellenlänge unberücksichtigt. Alles dies wird in den Strahlungsdämpfungen zusammengefaßt, so daß die Strahlungsleistung gleich dem quadratischen Mittelwert der Oberflächengeschwindigkeit multipliziert mit dem Strahlungswiderstand wird. Die Berechnung dieses Strahlungswiderstandes ist daher eine der Hauptaufgaben der Theorie der akustischen Strahlen. Sie gelingt in strenger Weise nur für sehr einfache Strahlerformen. In übersichtlicher Form lassen sich diese Ergebnisse für Kugelstrahler gewinnen. Hierbei ist die Schwingungsform der Kugel zu berücksichtigen (siehe Abb. 6). Die einfachste Schwingungsform entsteht dadurch, daß sämtliche Punkte der Kugel in gleicher Phase und mit gleicher Amplitude senkrecht zur Oberfläche schwingen. Das ist die sogenannte atmende

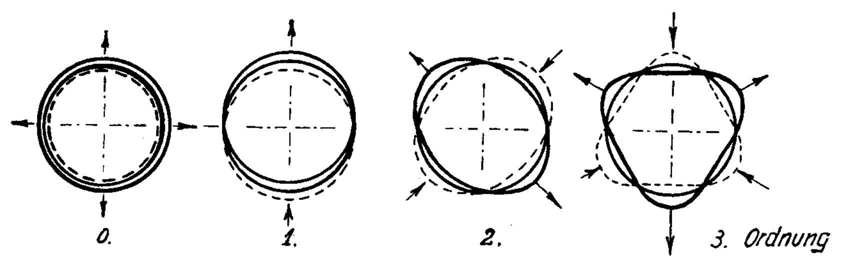


Abb. 6 Kugelstrahler verschiedener Ordnungen

Kugel. Das nächst kompliziertere Gebilde stellt eine Kugel dar, die durch einen größten Kreis in zwei Hälften geteilt ist, innerhalb derer die Schwingungen gleichphasig, aber gegenphasig zur anderen Hälfte erfolgen. Die Punkte auf dem genannten größten Kreis bleiben dann dauernd in Ruhe. Dieser Kreis stellt somit eine Knotenlinie der Bewegung dar. Weitere Strahlerformen entstehen dann nach bestimmten mathematischen Gesetzmäßigkeiten durch Vermehrung der Knotenlinien. Man kennzeichnet diese Schwingungsformen durch Angabe der Ordnung des Strahlers, die durch die Zahl der Knotenlinien gegeben ist. Demnach ist eine atmende Kugel ein Strahler nullter Ordnung oder Nullstrahler, eine Kugel, die als starrer Körper längs eines Durchmessers schwingt, kann als Strahler 1. Ordnung betrachtet werden. Die Strahlungsdämpfungen solcher Kugelstrahler sind in Abhängigkeit von dem Verhältnis des Kugelradius r zur Wellenlänge λ in Abb. 7 eingetragen. Man erkennt, daß für kleine Strahler und für große Wellenlängen die Strahlungsleistung sehr klein ist, daß sie sich mit wachsender Frequenz asymptotisch einem Endwert nähert, der um so höher liegt, je niedriger die Ordnung des Strahlers ist. Außerdem beginnt das Anwachsen der Strahlungsdämpfung bei Strahlern hoher Ordnung bei größeren Frequenzen als bei solchen niederer Ordnung. In Abb. 7

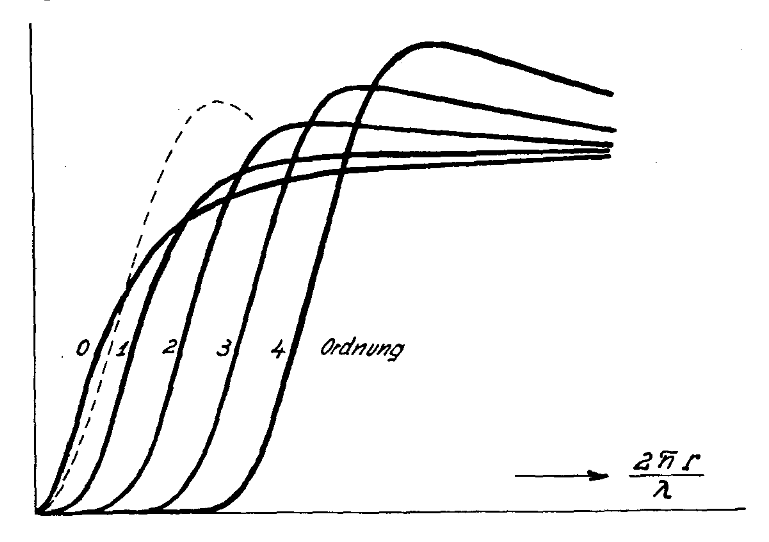


Abb. 7 Strahlungsdämpfung von Kugelstrahlern

ist außerdem eine gestrichelte Kurve eingezeichnet, die die Strahlungsdämpfung für einen komplizierteren Fall darstellt, der aber auch noch der Berechnung zugänglich ist. Es handelt sich hierbei um die sogenannte Kolbenmembran. Hierunter versteht man eine starre, kreisrunde Scheibe, die in einer entsprechenden Öffnung einer unendlich großen starren Wand senkrecht zu ihrer Fläche schwingt, so daß sie also nur in einen Halbraum hinein strahlen kann. Dies ist das Prototyp eines Lautsprechers. Die Strahlungsdämpfung der Kolbenmembran steigt zunächst quadratisch mit der Frequenz an und nähert sich dann unter kleinen Schwankungen einem Endwert. Diese Tatsache ist für die Wirkungsweise von Großflächenlautsprechern von großer Bedeutung, wie weiter unten erläutert werden wird.

Die Abstrahlung einer solchen Kolbenmembran erfolgt nicht in allen Richtungen gleichmäßig. Durch das Zusammenwirken der von den einzelnen Membranpunkten herrührenden Störungen entstehen vielmehr Interferenzen im Schallfeld. In Abb. 8 ist im Polardiagramm dargestellt, wie groß die Schalldrucke auf einer Kugeloberfläche sind, deren Mittelpunkt mit der Mitte der Membran übereinstimmt. Man

erkennt, daß für tiefe Frequenzen, das sind solche, deren Wellenlänge groß im Vergleich zu den Membranausdehnungen ist, die Abstrahlung nahezu gleichmäßig vor sich geht. Für kürzere Wellenlängen wird jedoch die Mittelrichtung stark bevorzugt, unter Ausbildung einiger kleinerer Seitenmaxima. Solche Lautsprecher zeigen daher eine ausgesprochene Richtwirkung.

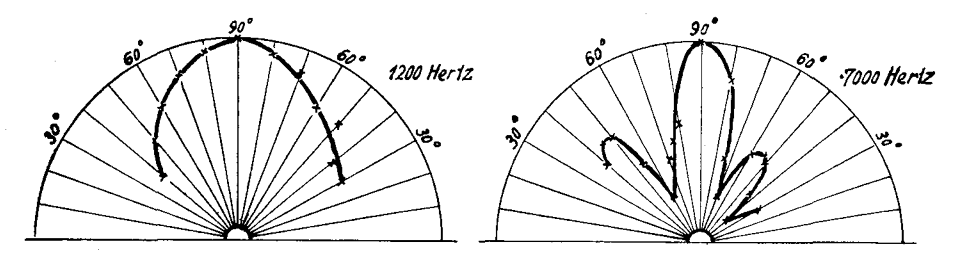


Abb. 8 Richtwirkungsdiagramme von Kolbenmembranen

8. Schallreflexion. Absorption. Beugung

Wie bei Lichtwellen tritt auch im Schallfeld beim Übergang von einem Medium in ein anderes eine Reflexion der Schallwellen auf. Hierbei tritt meistens ein Teil der Energie der auffallenden Welle in das neue Medium ein, und nur der Rest wird reflektiert. Die Größe des durchgehenden Anteils hängt davon ab, in welchem Verhältnis die Schallwiderstände der beiden Medien zueinander stehen. Sind diese Schallwiderstände sehr verschieden, so ist der durch die Trennungsfläche der beiden Medien hindurchtretende Schallanteil sehr klein, die Reflexion ist nahezu vollkommen. Ein Unterschied gegenüber der optischen Reflexion liegt darin, daß man gewöhnt ist, optische Strahlen auch an sehr kleinen Flächen reflektieren zu können. Das trifft für akustische Wellen nicht im gleichen Maße zu. Während die Wellenlängen des sichtbaren Lichts nur in der Größenordnung von $^1/_{1000}$ mm liegen, sind die Schallwellenlängen bei den höchsten hörbaren Frequenzen in der Größenordnung von 1 cm und in der Gegend der größten Ohrempfindlichkeit von beinahe $^1/_2$ m. Um eine Reflexion bei langer Wellenlänge zu ermöglichen, sind hinreichend große Flächen nötig, deren Ausdehnung um so größer sein muß, je tiefer der zu reflektierende Ton ist. Hierauf muß bei der Konstruktion akustischer Reflektoren, wie sie für das Signalwesen gebraucht werden, Rücksicht genommen werden.

Beim Durchgehen durch alle Medien erleidet die Schallenergie eine gewisse Schwächung dadurch, daß eine innere Reibung innerhalb des Mediums einen Teil der Schallenergie in Wärme umwandelt. Bei gasförmigen und flüssigen Medien ist die hierdurch eintretende Absorption nur gering. Es gibt aber Stoffe, die eine sehr starke Schallabsorption bewirken und die aus diesem Grunde technisch viel benutzt werden. Es handelt sich hierbei um feste Körper, die von einer großen Zahl feiner Kanäle durchzogen werden, d. h. um poröse Stoffe. Die Absorption kommt hierbei so zustande, daß in den Poren die schwingenden Luftteilchen eine Reibung an den Wänden erfahren. Die Wirkung muß daher am stärksten dort sein, wo die Luftteilchen große Geschwindigkeiten haben. Das muß bei der Anbringung solcher absorbierenden Stoffe berücksichtigt werden. In diesem Zusammenhang ist auch die Frage der Schalldurchlässigkeit zu erwähnen, d. h. die Eigenschaft eines Körpers, Schallwellen mehr oder weniger stark hindurchzulassen. Eingehende Messungen hierzu haben gezeigt, daß ein großer Teil des hindurchgelassenen Schalles nicht durch die etwaigen Poren des Materials hindurchtritt, sondern daß vielmehr die ganze Trennwand durch den auftreffenden Schall zu Schwingungen angeregt wird, die sie dann auf der anderen Seite wieder abstrahlt.

Es war oben erwähnt, daß ein einer Schallwelle entgegenstehender Körper einen Schallschatten erzeugt. Jedoch sind solche Schallschatten sehr viel weniger

scharf, als man dies bei optischen Schatten gewöhnt ist. Außerdem kann eine ausgesprochene Schattenwirkung nur dann eintreten, wenn die Ausdehnungen des schattenwerfenden Körpers groß sind im Vergleich zur Wellenlänge des Schalles. Wenn dies nicht der Fall ist, so tritt beim Schall eine Erscheinung auf, die auch in der Optik unter der Bezeichnung Beugung bekannt ist. Nur sind in der Optik solche Beugungseffekte seltener und schwerer zu erkennen, während sie im Schallfeld die Regel bilden. Als Beispiel dafür möge das Verhalten eines Schirmes mit einer kreisrunden Öffnung betrachtet werden. Beim Hindurchtreten von Licht ergibt sich hier eine ausgesprochene Richtwirkung in Richtung des einfallenden Strahles, während um die Öffnung herum infolge der Beugung einige wenige Interferenzringe sichtbar werden. Trifft dagegen eine Schallwelle senkrecht auf eine kreisrunde Öffnung in einem festen Schirm auf, dann verlaufen die Vorgänge auf der anderen Seite so, als ob in dieser Öffnung eine Schallquelle ähnlich der oben beschriebenen Kolbenmembran sich befände. Wenn dann die Abmessungen der Öffnung von derselben Größenordnung wie die Schallwellenlängen sind, so ergibt sich, wie die oben mitgeteilten Ergebnisse über die Kolbenmembran zeigen, keine Richtwirkung, sondern eine nahezu gleichmäßige Abstrahlung in das Medium hinter dem Schallschirm. Der auffallende Strahl wird in diesem Fall also fast gleichmäßig nach allen Seiten abgebeugt. Die Erscheinung der Beugung ist ähnlich wie in der Optik benutzt worden, um Schallwellen verschiedener Frequenz in verschiedener Weise durch Beugungsgitter abzubeugen und damit zu trennen. Eine solche Möglichkeit besteht jedoch nur für sehr hohe Frequenzen, d. h. sehr kurze Schallwellenlängen, nämlich solche, die weit über der Grenze der Hörbarkeit liegen.

9. Raumakustik

Bei akustischen Darbietungen aller Art, die in geschlossenen Räumen erfolgen, tritt eine Erscheinung auf, die unter Umständen sehr störend wirken kann, der Nachhall. Die von der Schallquelle ausgehenden Wellen gelangen nicht nur direkt zum Ohr des Hörers, vielmehr werden auch noch solche Wellen aufgenommen, die einmal oder mehrere Male an den Wänden reflektiert worden sind. Hierdurch können bei großen Laufzeitdifferenzen die einzelnen Teile der akustischen Darbietung für das Ohr des Hörers ineinanderlaufen, so daß z. B. die Sprache eines Redners unverständlich wird. Man könnte hiernach glauben, daß das beste Mittel zur Abhilfe darin liegt, Reflexionen an den Wänden überhaupt zu vermeiden. Räume dieser Art nennt man „schalltot“, und schon in dieser Bezeichnung ist ausgesprochen, daß eine solche Anordnung für das subjektive Empfinden nicht günstig ist. Reflexionen in nicht zu großer Stärke wirken subjektiv angenehm, auch werden sie als Intensitätssteigerung empfunden. Hierbei kann eine gewisse kleine Verwischung unbedenklich in Kauf genommen werden. Für die so gekennzeichnete „Hörsamkeit“ von Räumen die richtigen Wege aufzusuchen und vorzuschlagen, ist Aufgabe der Raumakustik.

In selteneren Fällen, wo bei Bevorzugung gewisser Richtungen Echowirkungen auftreten, gelingt es, diese Erscheinungen durch Verfolgen einzelner Schallstrahlen zu erklären und dann Abhilfe zu schaffen. Meist muß man sich aber den ganzen Raum gleichmäßig mit Schallenergie erfüllt denken, die beim Aussetzen der Schallquelle nach einiger Zeit durch Absorption an den Wänden in Wärmeenergie umgesetzt wird. Die Dauer dieser Erscheinung, nämlich die Zeit, die verfließt, bis die Schallenergie auf den millionsten Teil ihres Anfangswertes abgesunken ist, nennt man die Nachhallzeit. Diese ist im allgemeinen unabhängig vom Ort des Beobachters und der Schallquelle, dagegen wächst sie mit dem Volumen des Raumes und verringert sich, wenn schallschluckende Stoffe irgendwo im Raum angebracht werden um so mehr, je größer die schallschluckenden Flächen sind. Diese Gesetze sind so weitgehend gesichert, daß man aus den beobachteten Nachhallzeiten den „Schluckgrad“ der verwendeten Absorptionskörper berechnen kann. Weiter ist aber

diese Nachhallzeit auch von der Frequenz abhängig: in einem leeren Saal erreicht sie bei mittleren Frequenzen bei etwa 500 Hz ein Maximum und fällt nach hohen und tiefen Frequenzen zu ab. Der Abfall nach hohen Frequenzen entsteht durch die Absorption in porösen Körpern, zum Teil auch durch molekulare Vorgänge bei Anwesenheit von Wasserdampf. Die tiefen Frequenzen werden durch das Mitschwingen von ganzen Bauteilen, wie z. B. von Holzpodien, gedämpft. Wenn der Saal dagegen mit Publikum besetzt ist, so tritt hierdurch eine zusätzliche Dämpfung auf, die die Nachhallzeit für die höheren Frequenzen verkürzt, so daß jetzt der Nachhall tieferer Frequenzen relativ stärker hervortritt. Für die Verständlichkeit der Worte eines Redners ist zweifellos der direkte Schall günstig, der reflektierte schädlich. Hier kann man dann vielfach durch Schallreflektoren helfen, die unmittelbar hinter dem Redner angebracht sind. Die hierbei auftretenden Laufzeitdifferenzen sind so klein, daß sie nicht bemerklich werden. In stark unterteilten Räumen, wie etwa in mehrschiffigen Kirchen, bleibt dann noch die Möglichkeit, mittels elektroakustischer Übertragungsanlagen durch geeignet verteilte Lautsprecher eine Schallversorgung des ganzen Raumes zu bewerkstelligen.

Eine wichtige Frage ist es, wie die Nachhalldauer im einzelnen Fall bemessen werden muß, um ein Optimum an Hörsamkeit des Raumes zu erreichen. Hierzu ist aus psychologischen Untersuchungen bekannt, daß ein Vorgang nur dann als einheitlich aufgefaßt werden kann, wenn er nicht länger dauert als 0,8 sec, die sogenannte Präsenzzeit. Es liegt daher nahe, anzunehmen, daß die günstigste Nachhalldauer etwa gleich dieser Präsenzzeit sein muß, weil bei längerer Dauer die Aufmerksamkeit abgelenkt werden würde. Neuerdings ist dieses Ergebnis in der Weise modifiziert worden, daß bei der Ermittlung dieser Zeit auch die Änderung der Lautstärke berücksichtigt werden muß. Es ergibt sich dann eine frequenzabhängige optimale Nachhallzeit derart, daß sie bei etwa 800 Hz einen Minimalwert von etwa 1 sec hat, nach höheren und tieferen Frequenzen aber ansteigt. Versuche mit so hergerichteten Sälen sollen subjektiv bessere Ergebnisse gehabt haben als mit einer frequenzunabhängigen Nachhallzeit von 0,8 sec.

Wenn in einem Raum eine Schallquelle plötzlich aufhört zu tönen, so schwingt der Raum als schwingungsfähiges Gebilde frei aus. Hierbei treten aber die freien Eigenfrequenzen des Raumes auf, die im allgemeinen mit den Frequenzen der Schallquelle nicht übereinstimmen werden. Wenn dann bestimmte Raumresonanzen sehr stark sind, so werden diese im Nachhall hervortreten, was unter Umständen sehr störend wirkt. Die vorstehenden Überlegungen über den Nachhall erfordern daher eine ergänzende Betrachtung solcher Raumresonanzen. Das ist darin begründet, daß für die Ermittelung der Gesetzmäßigkeiten des Nachhalls eine einigermaßen gleichmäßige Verteilung der Reflexionen und Absorptionen vorausgesetzt ist.

Allgemein kann man sagen, daß es zwar nicht immer gelingt, bei der Planung von Räumen das Optimum an Hörsamkeit zu erreichen, daß man aber durch nachträgliche Anwendung der bekannten Mittel immer zu günstigen Ergebnissen gelangen kann.

III. Elektroakustische Apparate

10. Lautsprecher

Ein Lautsprecher hat die Aufgabe, irgendeinen akustischen Vorgang möglichst naturgetreu wiederzugeben. Hierbei sind die Anforderungen an die Güte der Wiedergabe verschieden, je nachdem, ob es sich nur darum handelt, Sprache verständlich wiederzugeben oder etwa ein Musikstück mit allen seinen Feinheiten erklingen zu lassen. Man kann die Lautsprecher nach ihrer elektrischen Antriebsart in verschiedene Gruppen unterteilen. Der elektrostatische Lautsprecher benutzt die Anziehung, die zwei elektrisch geladene Körper aufeinander ausüben. Trotz mehrfacher Versuche ist die Einführung solcher Lautsprecher bisher an technischen

Schwierigkeiten gescheitert. Sehr einfach ist das elektromagnetische System, bei dem die Lautsprechermembran durch einen Elektromagneten in Bewegung gesetzt wird, der seinerseits von dem hinreichend verstärkten Sprechstrom durchflossen ist. Zu dieser Klasse gehören die ältesten Lautsprecher, und auch heute noch findet diese Form häufig Verwendung. Die besten technischen Erfolge sind wohl mit dem elektrodynamischen Antriebsprinzip erreicht worden. Hierbei ist die Anordnung derartig, daß ein vom Sprechstrom durchflossener Leiter, der mit der Lautsprechermembran in fester mechanischer Verbindung steht, sich in einem konstanten Magnetfeld befindet und durch die zwischen dem von ihm selbst erregten und dem konstanten Magnetfeld stattfindende Wechselwirkung in Schwingungen entsprechend den Schwankungen des Sprechstroms versetzt wird.

Eine naturgetreue Wiedergabe stellt manchmal sehr schwierige Probleme. Wenn z. B. große Menschenmassen mit Schall zu versorgen sind, so kommt man dann zu einer Lösung, wenn man einen Lautsprecher benutzt, der durch hinreichende Verstärkung zu sehr großen Amplituden angeregt wird und dadurch eine genügende Reichweite erhält. Diese Lösung ist aber nur dann angezeigt, wenn es möglich ist, diesen Zentrallautsprecher von sämtlichen Zuhörern hinreichend weit entfernt zu halten. Der Grund hierfür ist der, daß bei einer ähnlichen Vergrößerung des Volumens sämtlicher Bestandteile des Klanges das Ohr wegen seiner nichtlinearen Eigenschaften darauf durch eine starke Verzerrung des Klangbildes reagiert. Es muß also Wert darauf gelegt werden, daß das Klangbild dem Ohr des Hörers etwa in der natürlichen Lautstärke geboten wird. Man kommt dann zu der Lösung, eine größere Anzahl von kleineren Lautsprechern aufzubauen und sie gleichzeitig zu betreiben. Das hat allerdings beim Verstärken einer Rede bei Anwesenheit des Sprechers den Nachteil, daß der Hörer nicht das Gefühl hat, als ob der Schall von dem ihm sichtbaren Sprecher herkäme. Immerhin gewährt diese Aufstellung mehrerer Lautsprecher eine einwandfreie Übertragung, und es ist auch nicht zu befürchten, daß in bestimmten Zonen zwei gleichweit entfernte Lautsprecher sich stören. Es entsteht hier nur eine vermehrte Ungewißheit über die Richtung, aus der der Schall kommt.

Um durch den Aufbau des Lautsprechers selbst auf die Übertragung günstig einzuwirken, muß dafür gesorgt werden, daß der Lautsprecher sämtliche ihm zugeführte Frequenzen gleichmäßig wiedergibt. Das ist insofern eine schwierige Aufgabe, als das Membransystem des Lautsprechers in seiner elastischen Aufhängung ein mechanisches Schwingungssystem darstellt, dessen Eigenfrequenz bei großen Lautsprechern sehr tief liegt. Man befindet sich also mit dem ganzen Frequenzband auf dem abfallenden Ast der Resonanzkurve (siehe Abb. 2), d. h. die Schwingungen der Membran nehmen umgekehrt proportional zum Quadrat der Frequenz ab. Ein Ausgleich mittlerer Frequenzen findet durch die Strahlungsdämpfung des Lautsprechers statt. Wie aus Abb. 7 hervorgeht, wächst nämlich die Strahlungsdämpfung in diesen Gebieten mit dem Quadrat der Frequenz. Für höhere Frequenzen, die oberhalb dieses Gebietes liegen, findet dann ein Abfall entsprechend der Resonanzkurve statt. Hier kann nun die vorher geschilderte Richtwirkung der Kolbenmembran einen gewissen Ausgleich schaffen, da sich ja bei hohen Frequenzen der abgestrahlte Schall stark nach der Mittelnormalen zusammendrängt. Man kann bei großflächigen Lautsprechern leicht die Beobachtung machen, daß in Richtung der Lautsprecherachse die hohen Frequenzen deutlich hörbar sind, daß dagegen mehr nach der Seite zu die tiefen Frequenzen überwiegen, so daß hier die Sprache schwer verständlich wird. Bei sehr hochwertigen Übertragungen hilft man sich in der Weise, daß man nicht nur einen Lautsprecher verwendet, sondern mehrere, die mechanisch verschieden hoch abgestimmt sind und somit verschiedene Teile des gesamten Frequenzbandes übernehmen. Andere Fehler, die die erforderliche Gleichmäßigkeit der Wiedergabe für verschiedene Frequenzen beeinträchtigen können, liegen in irgendwelchen weiteren mechanischen Eigen-

resonanzen des Lautsprechers. Diesen Nachteil zeigen besonders deutlich die älteren elektromagnetischen Lautsprecher, bei denen die Membran eine Reihe von sehr ausgeprägten Eigenfrequenzen hat, die dann in der Wiedergabe zum Nachteil anderer Frequenzen bevorzugt werden. Bei neueren Lautsprechern verwendet man zur Steigerung des Wirkungsgrades mit Erfolg Trichter, nachdem es gelungen ist, diese so zu bauen, daß Störungen durch die Eigenfrequenzen des Trichters vermieden werden. Bei den elektrodynamischen Flächenlautsprechern ist ferner noch auf folgendes zu achten: Wenn eine solche Membran frei schwingt, so stellt sie einen Strahler 1. Ordnung dar, bei dem die tiefen Frequenzen, die ja auf beiden Seiten in entgegengesetzter Phase erzeugt werden, sich durch Interferenz in der Nähe der Membran auslöschen und demnach schlecht abgestrahlt werden. Solche Lautsprecher müssen daher in eine starre Wand eingebaut und demnach zu Nullstrahlern umgewandelt werden. Hierbei genügt es, die Abmessungen der starren Wand in Größenordnung von etwa 1 m zu wählen. Auf eine weitere Schwierigkeit, die gerade bei Lautsprechern leicht eintritt, sei ferner noch hingewiesen. Jedes schwingungsfähige System, das von außen zu Schwingungen angeregt wird, erzeugt bei allen Übergängen Ausgleichsvorgänge, die sich mit den Eigenfrequenzen des Systems vollziehen. Bei einer akustischen Übertragung sind das Frequenzen, die dem Originalklang hinzugefügt werden und die demnach für das Ohr sehr störend werden müssen. Bei den großflächigen Lautsprechern liegen diese Eigenfrequenzen meist sehr tief und können durch genügend weiche Aufhängung soweit gesenkt werden, daß sie unter dem Hörbereich liegen. Bei weichen Membranen elektromagnetischer Systeme können aber hierdurch Störungen eintreten, die den übertragenen Klang meist als übertrieben dumpf erscheinen lassen.

11. Mikrophone

Mikrophone oder elektroakustische Empfänger haben die Aufgabe, mechanisch-akustische Schwingungen in elektrische umzusetzen. Sie werden an irgendeiner geeigneten Stelle des Schallfeldes aufgestellt und sollen dann die dort entstehenden akustischen Vorgänge möglichst naturgetreu in elektrischen Schwingungen abbilden. Hierzu ist vor allem nötig, daß die Apparate räumlich kleine Ausdehnungen haben. Anderenfalls würden sie nach dem unter II, 8 Gesagten Veranlassung zu Reflexionen geben und demnach das ursprüngliche Schallfeld verzerren. Ferner muß beim Aufbau der eigentlichen Mikrophone darauf geachtet werden, daß sie keine ausgeprägten Hohlräume aufweisen, die sich dann als Resonatoren bemerkbar machen und die Frequenzabhängigkeit in ungünstiger Weise beeinflussen würden.

Man muß die Mikrophone nach zwei Gesichtspunkten gruppieren: nämlich 1. nach ihren mechanisch-akustischen, 2. nach ihren elektrischen Eigenschaften. Nach dem ersten Einteilungsprinzip hat man zu unterscheiden, ob in einer stehenden Schallwelle das Mikrophon an den Stellen größten Drucks oder stärkster Teilchenbewegung am stärksten anspricht. Im ersten Fall handelt es sich um einen Druckempfänger, im anderen um einen Bewegungsempfänger. Eine Kapsel, die durch eine gespannte Metallmembran abgeschlossen ist, würde in der Hauptsache ein Druckempfänger sein. Dagegen ist das Prototyp des Bewegungsempfängers eine kleine leichte starre Kugel von sehr geringem Ausmaß, die die Bewegung der Luftteilchen mitmacht.

Möglichkeiten, durch mechanische Bewegungen elektrische Ströme zu erzeugen, sind sehr zahlreich, und es sind Versuche hierzu nach den verschiedensten Richtungen unternommen worden. Als technisch brauchbar haben sich aber nur einige wenige Formen erwiesen, auf die hier eingegangen werden soll. Die sogenannten Kontakt- oder Kohlemikrophone werden als Widerstand in einen Gleichstromkreis geschaltet. Die Füllung besteht aus einem Kohlegrieß, der in geeigneter Weise vorher behandelt werden muß. Die Stromleitung durch diesen Körper vollzieht sich dann so, daß die kleinen Kohleteilchen mit bestimmten Berührungs-

flächen aneinander anliegen. Wird jetzt durch auftreffenden Schall ein Druck ausgeübt, so werden die Kohlekörnchen stärker zusammengedrückt, die Berührungsflächen vergrößern sich; dadurch wird der Widerstand herabgesetzt, und der Strom wächst. Umgekehrt verläuft die Erscheinung, wenn der Druck verringert wird. Die so entstehenden Stromschwankungen werden abgenommen und erforderlichenfalls verstärkt.

Der Vorteil dieser Mikrophone liegt in der außerordentlich einfachen Handhabung, wodurch sie sich vor allen anderen Mikrophonen vorteilhaft auszeichnen. Auch ihre Empfindlichkeit kann selbst bei hochwertigen Mikrophonen weitgehend gesteigert werden. Ihre Verwendung ist daher sehr verbreitet. Im gewöhnlichen Telephonbetrieb benutzt man wohl ausschließlich Kohlemikrophone, aber auch für höhere Ansprüche, wie im Rundfunk, sind sie zeitweise viel benutzt worden. Andererseits haften diesen Kontaktmikrophonen auf Grund der Unbestimmbarkeit der verwendeten Einzelvorgänge im Kohlegrieß eine Reihe von Nachteilen an, die dazu geführt haben, daß ihre Verwendung für hochwertige Ansprüche in letzter Zeit stark zurückgegangen ist. Zunächst ist der benutzte Effekt nicht zeitlich konstant. Die Kohlegrießkörner verändern mit der Zeit ihre Gestalt, das hat zur Folge, daß die Empfindlichkeit nachläßt, das Mikrophon altert. Noch bedenklicher ist die Tatsache, daß zur Erzeugung der Widerstandsänderung im Mikrophon ein bestimmter Mindestdruck erforderlich ist, unterhalb dessen das Mikrophon überhaupt nicht anspricht. Das Mikrophon hat demnach eine endliche Reizschwelle. Hierdurch können Feinheiten, auf die bei hochwertigen Übertragungen besonders Wert gelegt wird, unterdrückt werden. Schließlich zeigen alle Kontaktmikrophone Abweichungen von dem erforderlichen linearen Verhalten. Es entstehen deshalb, wie oben unter I, 4 erläutert, im Betrieb fremde Frequenzen als Obertöne oder Kombinationstöne, wodurch die Übertragung häufig in empfindlicher Weise verzerrt werden kann.

Bei elektrodynamischen Mikrophonen ist die Wirkungsweise derart, daß unter der Wirkung der Schallwelle ein leitender Körper in einem konstanten Magnetfeld in Schwingungen versetzt wird. Hierdurch werden in diesem Leiter Spannungen induziert, die dann nach geeigneter Verstärkung als Sprechströme benutzt werden können. Der hauptsächlichste Vertreter dieser Gattung ist das sogenannte Bändchenmikrophon. Als Stromleiter im Magnetfeld dient hier ein leichtes gefälteltes Aluminiumband. Auch diese Mikrophone haben den Vorteil, daß sie leicht handlich und einfach verwendbar sind. Seitdem es gelungen ist, durch Ausbildung des Mikrophons als Druckempfänger die Frequenzabhängigkeit in günstiger Weise zu beeinflussen, ist es auch für die Verwendung bei höheren Ansprüchen geeignet. Seine Empfindlichkeit ist freilich geringer als die der anderen Mikrophontypen.

Besonders wichtig für Messungen sowohl als auch für Verwendung bei akustischen Übertragungen jeder Art sind die elektrostatischen oder Kondensatormikrophone. Ihr Aufbau ist im Prinzip derart, daß zwei leitende Elektroden in geringem Abstand einander gegenüberstehen, von denen die eine räumlich fest angeordnet ist, während die andere sich unter der Wirkung auftreffender Schallwellen bewegt. Hierdurch ändert sich die elektrische Kapazität der ganzen Anordnung, und diese Änderungen können dann wieder benutzt werden, um elektrische Ströme zu steuern. Hierzu sind zwei Wege eingeschlagen worden: Entweder wird das Mikrophon über einen hohen Widerstand an eine Gleichspannungsquelle angeschlossen. Durch die Änderungen seiner Kapazität entstehen dann Lade- und Entladeströme, die als Spannungsschwankungen an dem Widerstand abgegriffen und verstärkt werden können. Diese Niederfrequenzschaltung hat den Vorteil der Einfachheit gegenüber der später zu schildernden Hochfrequenzschaltung. Auch kann eine günstige Frequenzabhängigkeit hierbei erreicht werden. Schwierigkeiten ergeben sich besonders bei sehr tiefen Frequenzen. Hier treten vor allem Phasenverzerrungen auf, die für eine rein akustische Verwendung zwar un-

bedenklich sind, weil das Ohr bei stationären Vorgängen solche Phasenverzerrungen nicht empfindet. Wenn es sich aber darum handelt, solche Vorgänge kurvengetreu zu registrieren, so treten durch solche Phasenverzerrungen Entstellungen der Registrierkurve gegenüber dem wirklichen Verlauf auf, die besonders bei tieferen Frequenzen bemerkbar werden.

Diese Schwierigkeiten vermeiden die Schaltungen, bei denen das Mikrophon in einem Hochfrequenzschwingungskreis liegt. Eine Möglichkeit dieser Verwendung besteht darin, daß ein kleiner Röhrensender von etwa 300 m Wellenlänge einen Schwingungskreis erregt, in den als Kapazität C das Kondensatormikrophon geschaltet ist. Die Abstimmung dieses Schwingungskreises wird dann so geregelt, daß im Ruhezustand des Mikrophons der Arbeitspunkt an der steilsten Stelle der Resonanzkurve etwa auf halber Höhe liegt (siehe Abb. 9). Wenn dann durch auftreffenden Schall die Kapazität des Mikrophons geändert wird, so verschiebt sich die Abstimmung dieses Schwingungskreises, der Arbeitspunkt wandert dann also im Takt der auffallenden akustischen Schwingungen auf der Resonanzkurve hin und her, und es fließen in dem Schwingungskreis Hochfrequenzströme, deren Amplitude nach Maßgabe der akustischen Schwingungen schwankt. Diese Hochfrequenzströme können dann mit einfachen Mitteln gleichgerichtet und verstärkt werden. Die Hochfrequenzschaltungen dieser Art sind naturgemäß im Betrieb weniger einfach als die vorher geschilderten Niederfrequenzschaltungen. Insbesondere bringt die Verwendung von Hochfrequenzströmen mancherlei Schwierigkeiten mit sich. Man kann die eigentliche Mikrophonkapsel nicht sehr weit von der Hochfrequenzschaltung entfernen, ohne besondere Vorkehrungen zu treffen. Auch würden sich Lageänderungen des Mikrophons infolge der hierbei auftretenden Veränderungen der Kapazität der Zuleitungen bei einer akustischen Übertragung durch Störgeräusche bemerkbar machen. Immerhin sind die Vorteile dieser Hochfrequenzschaltungen so groß, daß sie für manche Zwecke, insbesondere häufig bei Messungen, angewendet werden müssen.

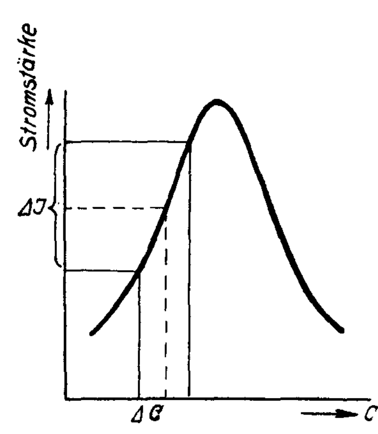


Abb. 9 Zur Hochfrequenzschaltung eines Kondensatormikrophons

Die Anforderungen, die an Mikrophone gestellt werden, sind erstens ein rein lineares Verhalten. Das ist bei den elektrostatischen und auch bei den elektrodynamischen Mikrophonen in hinreichender Weise erfüllt. Die Mängel, die in dieser Hinsicht bei den Kohlemikrophonen auftreten, sind bereits oben erwähnt worden. Zweitens ist es aber nötig für eine unverzerrte Widergabe, daß das Mikrophon alle Frequenzen im gesamten Hörbereich gleichmäßig überträgt, ohne irgendwelche Frequenzen zu benachteiligen oder zu bevorzugen. Um diese Frage zu übersehen, muß man sich klar machen, daß jedes Mikrophon ein mechanisches Resonanzgebilde ist, dessen Eigenfrequenz und Dämpfung zur Erreichung des gekennzeichneten Ziels in geeigneter Weise zu bemessen sind. Offenbar wird eine Anordnung besonders günstig wirken, bei der die Eigenfrequenz des Mikrophons oberhalb des Hörbereichs liegt und die Dämpfung so groß ist, daß die Resonanzkurve im Hörbereich hinreichend horizontal verläuft (siehe z. B. Abb. 2, Kurve b). Die hauptsächlich verwendeten elektrostatischen Mikrophone werden nach diesem Gesichtspunkt gebaut. Hierbei macht die hohe Abstimmung, die durch starkes Spannen der Membran erreicht wird, gewisse Schwierigkeiten. Ältere Mikrophone, wie sie etwa im telephonischen Betrieb verwendet werden, bedürfen einer so hohen Abstimmung nicht. Hierbei ist es meist ausreichend, das Gebiet bis zu einer Frequenz

von 2800 Hz zu übertragen. Auch gewisse Ungleichmäßigkeiten in der Resonanzkurve können hier in Kauf genommen werden, zumal das menschliche Ohr für Änderungen der Amplitude wenig empfindlich ist. Man war ursprünglich überhaupt geneigt, aus diesem Grunde Ungleichmäßigkeiten in der Resonanzkurve von Mikrophonen bis zu einem gewissen Grade als unbedenklich zu betrachten. Neuerdings ist aber bemerkt worden, daß solche Zacken in der Resonanzkurve immer auf eine relativ kleine Dämpfung des Mikrophons hindeuten. Das hat dann zur Folge, daß die Ausgleichsvorgänge, die das Mikrophon als schwingender Empfänger selbst erzeugt, merklich störend werden. Um das zu vermeiden, ist eine bestimmte Mindestdämpfung des Mikrophons erforderlich, die dann gleichzeitig auch eine gut ausgeglichene Frequenzkurve zur Folge hat.

12. Schallaufzeichnung. Tonfilm

Abgesehen von der oszillographischen Aufzeichnung von Schallvorgängen kommen noch andere Verfahren in Betracht, bei denen es darauf ankommt, auf Grund der Aufzeichnung den Schallvorgang zu reproduzieren. Hierher gehören die Schallplatten- und Magnettontechnik sowie die beim Tonfilm benutzten Verfahren.

Bei der Schallplattenaufnahme wird jetzt fast ausschließlich so vorgegangen, daß ein Stift die Schallschwingungen auf einer Wachsplatte aufschreibt, und zwar liegen die Ausschläge senkrecht zur Fortbewegungsrichtung des Stiftes. Früher wurden für die Aufnahme sowohl wie für die Wiedergabe mechanische Mittel verwandt, wobei die Schwingungen einer besprochenen Membran unmittelbar zur Steuerung des Stiftes benutzt wurden und umgekehrt die Bewegungen des Stiftes auf die Membran übertragen wurden. Heute werden fast nur noch elektrodynamische oder elektromagnetische Plattenschneider und Tonabnehmer benutzt. Hierdurch kann man eine sehr viel bessere Frequenzabhängigkeit erreichen als bei den mechanischen Verfahren, wenn beim Aufbau der sonstigen Apparatur sorgfältig auf Frequenzunabhängigkeit geachtet wird. In dieser Hinsicht sind in letzter Zeit beachtliche Fortschritte erzielt worden. Das übertragene Frequenzgebiet reicht für gute Apparate bis 6000 Hz. Auch die Intensität kann, obgleich die Amplituden nur höchstens $^1/_{1000}$ mm betragen dürfen, ohne daß Verzerrungen auftreten, im Verhältnis 1 : 100 moduliert werden. Auch für den Tonfilm ist das Plattenverfahren zuerst benutzt worden, wobei bei der Wiedergabe eine genaue Synchronisierung zwischen Platten- und Filmlauf hergestellt wurde. Doch hat das Plattenverfahren hierbei Nachteile, weil das Herausschneiden einzelner Teile, das beim Film nötig ist, hierbei nicht in einfacher Weise möglich ist.

Beim Magnettonverfahren wird ein Stahldraht oder Band von einigen Hundertstel Millimetern Dicke unter einer vom Sprechstrom durchflossenen Magnetisierungsspule, dem „Sprechkopf“, vorbeigezogen. Hierdurch wird das Band magnetisiert und behält infolge seiner Remanenz diesen Magnetismus bei. Wenn es dann an einer anderen Spule, dem „Hörkopf“, vorbeiläuft, wird darin entsprechend der verschiedenen Magnetisierung der einzelnen Bandteile ein Wechselstrom induziert, der dann nach Verstärkung durch ein Telephon abgehört werden kann. Die obere Grenzfrequenz hängt hier von der Bandgeschwindigkeit und der Einwirkungsbreite der Spule ab. Frequenzen über 5000 Hz können hiermit nicht ohne großen technischen Aufwand wiedergegeben werden. Der Modulationsbereich der Intensität ist durch die magnetischen Eigenschaften des Stahlbandes auf einen Bereich von 1 : 20 beschränkt. Das Verfahren hat sonst den Vorteil großer Einfachheit, das Abhören kann sofort nach der Aufzeichnung erfolgen, auch kann die Aufzeichnung für neue Verwendung des Stahlbandes leicht wieder gelöscht werden. Hiernach eignet sich diese Methode besonders für Diktiermaschinen.

Beim Tonfilm wird jetzt meist so verfahren, daß Bild und Klang gleichzeitig auf einen Film, meist auf einen gemeinsamen, aufgenommen werden. Hierbei sind zwei Verfahren haupfsächlich gebräuchlich: Bei dem Intensitätsverfahren (siehe

Abb. 10) werden die Sprechströme zur Steuerung eines elektrooptischen Geräts, einer Kerr-Zelle, benutzt, deren Lichtdurchlässigkeit im Takt der angelegten Spannung schwankt. Das ergibt auf dem Film durchgehende Querstreifen verschiedener Schwärzung, die „Sprossenschrift". Beim Amplitudenverfahren (siehe Abb. 11) wird ein elektrodynamisches oder elektromagnetisches Spiegelschleifengerät vom Sprechstrom erregt. Hierbei wird nur ein Teil des Films geschwärzt, der um so größer ist, je größer die Amplituden sind. Es entsteht die „Zackenschrift". Beim Intensitätsverfahren muß bei der Kopie sehr große Sorgfalt angewendet werden, weil bei nur geringer Abweichung von gewissen Entwicklungsbedingungen erhebliche Verzerrungen auftreten. Ferner gestattet das Intensitätsverfahren nur eine Intensitätsmodulation von 1 : 20, weil die Lichtdurchlässigkeit unbelichteter Stellen des Films nur etwa 20mal größer ist als die von Stellen größter Schwärzung. Wesentlich günstiger liegen die Dinge beim Amplitudenverfahren. Durch den Kunstgriff, unbelichtete Stellen des Films abzudecken, kann man erheblich größere Intensitätsmodulationen erreichen. Durch ähnliche Mittel kann weiter bei dem sogenannten „Klartonverfahren" eine starke Herabsetzung der unvermeidlichen Störgeräusche erreicht werden. Bei der Wiedergabe (siehe Abb. 12) wird der Film von einer konstanten Lichtquelle durchleuchtet. Das durch den vorbeigleitenden Film gesteuerte Licht fällt auf eine Photozelle. Dadurch entstehen Wechselspannungen, die nach hinreichender Verstärkung einem Lautsprecher zugeführt werden.

IV. Akustische Messungen

13. Akustische Einheiten

Zus Messung von akustischen Größen bedient man sich meistens der Einheiten des Systems cm, g, sec. Die Amplitude der schwingenden Teilchen der Luft mißt man daher in cm, die Schallschnelle, d. h. die Geschwindigkeit dieser Teilchen in cm/sec und den Schalldruck in Dyn/cm². Diese letzte Einheit nennt man auch Mikrobar (μB). Bei gewöhnlicher Unterhaltungssprache in einigen cm Abstand vom Mund des Sprechers mißt man Schalldrücke von 1—10 μB.

Ein schwingender Körper setzt das ihn umgebende Medium in akustische Schwingungen, er gibt also an dieses Medium eine bestimmte Schalleistung ab, die in Erg/sec gemessen wird. Der Anteil der Schalleistung, der in der Sekunde durch die zur Fortpflanzungsrichtung senkrechte Flächeneinheit hindurchtritt, heißt die Schallintensität an der betreffenden Stelle des Schallfeldes, ihre Einheit ist Erg/sec cm². In einer ebenen Welle ist diese Schallintensität gleich dem Produkt der Mittelwerte von Schalldruck und Schallschnelle. Der Schallwiderstand war schon oben definiert als das Verhältnis der Mittelwerte von Schalldruck zu Schallschnelle. In fortschreitenden ebenen Wellen ergibt sich dieser Widerstand als das Produkt aus Fortpflanzungsgeschwindigkeit der Schallwelle und Dichte des Mediums.

Die vom Ohr aufgenommenen Schalldrucke können in sehr weiten Grenzen schwanken, ohne daß der Schalleindruck als solcher verloren geht. Erst bei sehr hohem Druck geht die Schallempfindung in eine Schmerzempfindung über, und bei sehr kleinen Drucken hört eine Schallempfindung als solche auf (siehe Abb. 13). In vielen Fällen kommt es nicht darauf an, Absolutwerte von akustischen Größen anzugeben, sondern man kann sich damit begnügen, das Verhältnis etwa des Schalldrucks zu einem bestimmt gewählten Vergleichsdruck anzugeben. Da diese Verhältniszahlen bei dem großen Bereich des menschlichen Gehörorgans sehr große Werte annehmen können, hat man hierfür ein anderes Maß eingeführt, das das Auftreten zu großer Zahlen vermeidet. Man definiert nämlich den gewöhnlichen Logarithmus des Verhältnisses einer Schalleistung zu einer bestimmten Vergleichsschalleistung als Einheit und nennt diese Einheit ein Bel. Meist wird nicht diese

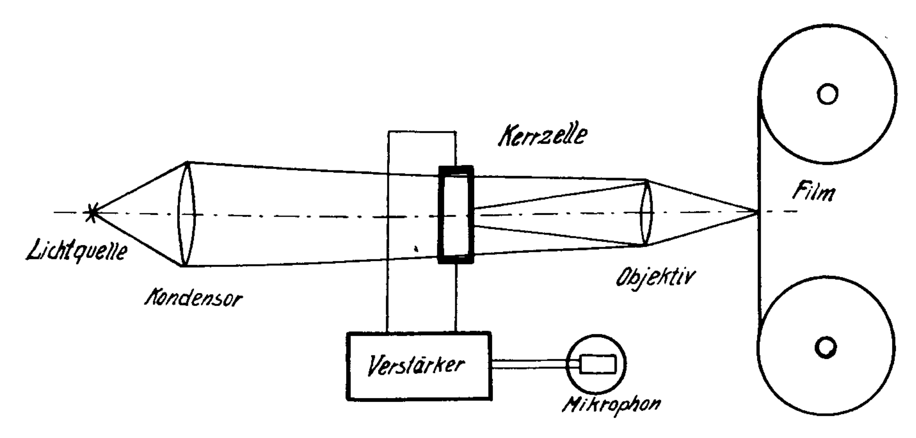


Abb. 10 Intensitätsverfahren beim Tonfilm

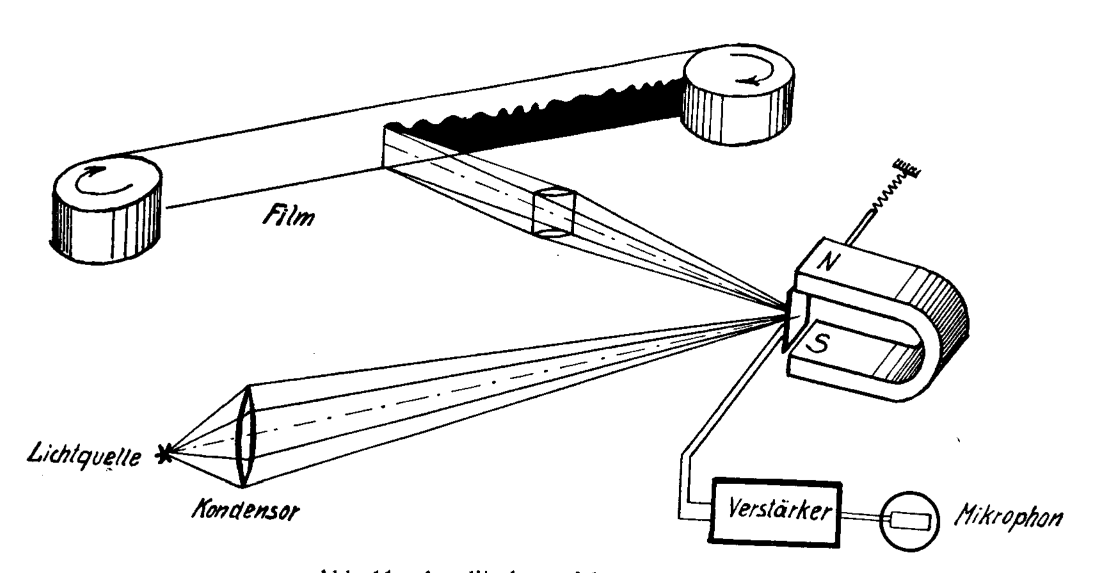


Abb. 11 Amplitudenverfahren beim Tonfilm

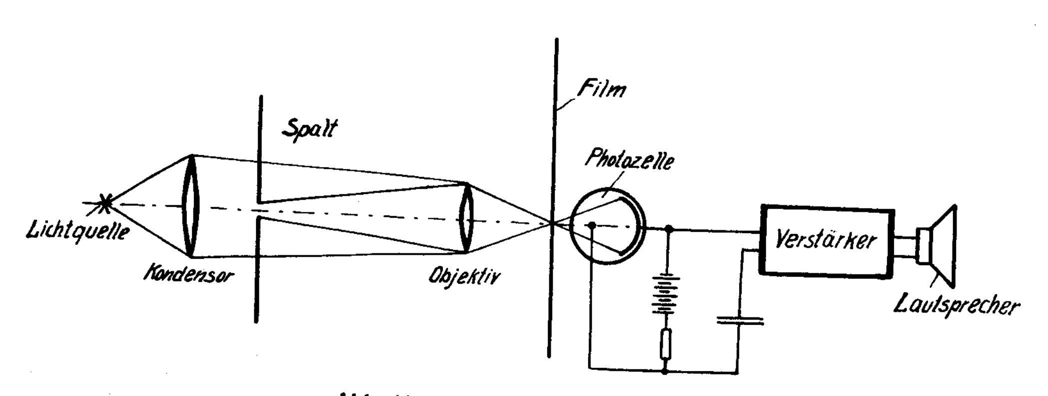


Abb. 12 Wiedergabe beim Tonfilm

Einheit, sondern ihr zehnter Teil, das Dezibel, benutzt. Den Unterschied zweier Schallenergien in Dezibel errechnet man daher als den zehnfachen gewöhnlichen Logarithmus des Verhältnisses beider Schallenergien oder als den zwanzigfachen gewöhnlichen Logarithmus der entsprechenden Schalldrucke.

Eine andere Einheit, die mit dieser letztgenannten häufig zu Unrecht identifiziert wird, bezieht sich auf die vom menschlichen Gehör empfundene subjektive Lautstärke. Wenn zwei Töne verschiedener Frequenz als subjektiv gleich laut empfunden werden, so sind im allgemeinen ihre Schallintensitäten bzw. ihr Schalldruck durchaus nicht gleich. Diese Zusammenhänge werden in Abb. 13 dargestellt. Hier sind auf der Abszisse aufgetragen die Frequenz, auf die Ordinate die Schalldrucke, und die Punkte in dem Diagramm, die gleicher subjektiver Lautstärke entsprechen, sind durch Kurven verbunden. Wenn man also ein Maß für die subjektive Lautstärke einführt, so muß jede dieser Kurven einem konstanten Wert dieses Maßes entsprechen. Man benutzt für dieses Maß auch wieder die logarithmische Skala, weil diese annähernd nach allgemeinen physiologischen Gesetzen der Wirkungsweise des Gehörorgans entspricht. Ferner bezieht man alle Werte auf die untere Begrenzungskurve in Abb. 13, die den Schwellwert der Gehörempfindung in Abhängigkeit von der Frequenz darstellt. Das bedeutet, daß Schalldrucke, die unterhalb dieser Kurve liegen, vom Gehör nicht mehr wahrgenommen werden können. Man mißt die Lautstärke also durch den zwanzigfachen Wert des gewöhnlichen Logarithmus vom Verhältnis des Schalldrucks des aufgenommenen Vorgangs zu dem Schalldruck beim Schwellwert. Die Einheit dieser so definierten Lautstärke bezeichnet man als Phon. Die Reizschwelle hat demnach die Lautstärke 0 Phon. Die obere Grenze der Schalldrucke, bei der eine Schmerzempfindung eintritt, beträgt ungefähr 130 Phon. Einem Schalldruck von 1 μB entspricht demnach etwa eine Lautstärke von 70 Phon.

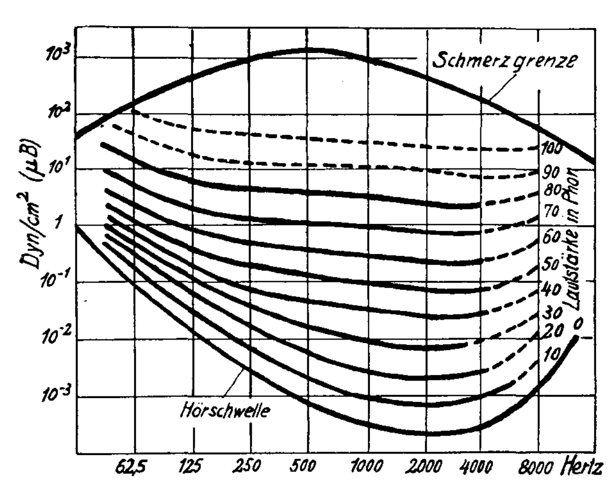


Abb. 13 Kurven gleicher Lautstärke

14. Schallfeldmessungen

Im Schallfeld kommt es meistens auf die Ermittlung des Schalldrucks und der Schallschnelle an. Prinzipiell wäre die Möglichkeit da, bei einfachen Formen des Strahlers das Schallfeld zu berechnen. In praktischen Fällen sind aber die Strahlerformen immer sehr viel komplizierter. Außerdem ergeben sich durch Reflexionen und Beugungserscheinungen an fast immer vorhandenen Hindernissen Störungen, die einer theoretischen Ermittelung praktisch unzugänglich sind. Bei den vorzunehmenden Messungen ist je nach der Aufgabe zu unterscheiden, ob es sich um absolute oder um relative Messungen handelt. Unter relativen Messungen versteht man meist die Ermittelung der Abhängigkeit einer Größe von der Frequenz, wobei für diese Größe irgendein beliebiger Maßstab zugrunde gelegt wird. Ist es dagegen nötig, etwa den Schalldruck in Dyn/cm² zu ermitteln, so muß eine absolute Messung vorgenommen werden.

Für Schalldruckmessungen eignen sich am besten Mikrophone mit hoch abgestimmter Membran. Das Mikrophon kann dann in dem fraglichen Bereich als schallhart angenommen werden, d. h. die Membranbewegungen können vernachlässigt werden. Voraussetzung ist dabei natürlich, daß es sich um einen reinen Druckempfänger handelt. Am geeignetsten für solche Messungen ist das Kondensatormikrophon. Wenn ein solches Mikrophon selbst zur Ermittlung der Schallfeldgrößen dienen soll, so müssen vorher die Eigenschaften dieses Mikrophons durch Eichung ermittelt werden. Daher sind Mikrophoneichungen die wichtigsten Aufgaben der akustischen Meßtechnik. Um einen solchen Druckempfänger zu eichen, kann man in der Weise vorgehen, daß man einen Schalldruck von bekannter Größe bei verschiedenen Frequenzen auf das Mikrophon wirken läßt und die von dem Mikrophon erzeugten elektrischen Spannungen mit elektrischen Meßgeräten ermittelt. Als Schallquelle, deren Abstrahlung theoretisch hinreichend genau zu ermitteln ist, kommt hier wohl ausschließlich das Thermophon in Betracht. Hierbei handelt es sich um einen von einem Wechselstrom durchflossenen dünnen Draht; durch die Schwankungen des Stromes entstehen um den Draht herum Temperaturwellen, die einen akustischen Effekt zur Folge haben. Die Abstrahlung des Thermophons ist aber sehr gering, und aus diesem Grunde ist die Messung sehr schwierig. Man ist deshalb später zu einer anderen Methode übergegangen, die technisch leichter zu handhaben ist. Zu diesem Zwecke wurde an dem Kondensatormikrophon außer den beiden bereits vorhandenen Elektroden eine dritte Hilfselektrode meist in Form eines Gitters in geringem Abstand von der Membran angebracht. Zwischen diese Hilfselektrode einerseits und die Membran andererseits wird eine hinreichend hohe Gleichspannung gelegt, der eine Wechselspannung variabler Frequenz überlagert wird. Es entsteht dann zwischen den beiden Elektroden eine Anziehungskraft in der angelegten Frequenz, die ebenso wie ein entsprechender Schalldruck auf die Membran wirkt. Die auf die Membran ausgeübte Kraft läßt sich leicht berechnen, und so kann man die Frequenzabhängigkeit des Druckempfängers ermitteln. Ist eine absolute Eichung notwendig, so genügt es, eine Gleichspannung anzulegen und die so auf die Membran ausgeübte Kraft durch einen entsprechenden gleichmäßigen Druck, der selbst manometrisch gemessen wird, zu kompensieren. Eine solche Kompensionsmethode läßt sich auch zur Ausmessung von Schallfeldern unmittelbar ohne vorherige Eichung des Mikrophons verwenden. Es wird dann einmal das Mikrophon dem zu messenden Schalldruck ausgesetzt, andererseits an die Hilfselektrode eine Spannung angelegt, die nach Amplitude und Phase so lange geregelt wird, bis die Membran still steht, was durch die elektrische Schaltung des Mikrophons leicht zu beobachten ist. Allen diesen Methoden ist gemeinsam, daß eigentlich nur das Mikrophon als Druckempfänger selbst geeicht wird. Es muß aber berücksichtigt werden, daß durch die Anwesenheit des Mikrophons sich gewisse Änderungen im Schallfeld ergeben. Bei großen Ausdehnungen des Empfängers wird nämlich eine vollständige Reflexion der Schallwellen an dem Empfänger stattfinden und demnach eine Verdoppelung des zu messenden Drucks. Eine solche Erscheinung wird bei jedem Mikrophon dann auftreten, wenn die zu messenden Wellenlängen klein im Vergleich zu den Abmessungen des Empfängers sind. Bei tieferen Frequenzen findet dann zum mindesten eine teilweise Reflexion statt, die aber auch andere Werte bei der Messung ergibt, als sie im freien, ungestörten Schallfeld vorhanden sind. Die Wirkungen solcher Störungen lassen sich dann berechnen, wenn man kugelförmige Empfänger verwendet. Für genaue Messungen werden in der Tat auch solche Empfänger neuerdings viel benutzt. Eine weitere Störung entsteht häufig dadurch, daß die Membran nicht außen am Mikrophon, sondern in einer kleinen Versenkung angebracht ist. Das ergibt infolge der Eigenresonanzen des so entstehenden Hohlraumes weitere Verzerrungen. Man bezeichnet daher die hier beschriebenen Eichungen als Druckeichungen.

Für die Ausmessung des Feldes selbst, d. h. für die Feldeichung, ist von großer

Bedeutung die sogenannte Rayleigh-Scheibe. Es handelt sich hierbei um eine kleine kreisförmige Scheibe von einigen Millimetern Durchmesser, die meist als Spiegel ausgebildet ist. Wenn man diese Scheibe an einem Torsionsfaden so in einem Schallfeld aufhängt, daß die Scheibenfläche mit der Fortpflanzungsrichtung einen Winkel von 45° bildet, so wird auf die Scheibe, wie man theoretisch berechnen kann, ein Drehmoment ausgeübt, das proportional zum Quadrat der Schallschnelle ist. Die Wirkung ist um so größer, je größer der Scheibenradius ist. Dem entstehenden Drehmoment wirkt die Torsionskraft des Fadens entgegen. Die Scheibe kommt zur Ruhe, wenn beide Drehmomente sich das Gleichgewicht halten. Das Torsionsmoment des Fadens läßt sich leicht ermitteln, und auf diese Weise gewinnt man ein zuverlässiges Gerät zur Messung der Schallschnelle. Aus der Schallschnelle läßt sich dann weiter je nach der Form der Wellen auf den Schalldruck rückschließen. Die Winkelauslenkung der Scheibe wird in bekannter Weise durch die Ablenkung eines Lichtzeigers auf einer Skala gemessen. Bei Ausführung derartiger Messungen muß bedacht werden, daß der Theorie der Rayleigh-Scheibe gewisse Vernachlässigungen zugrunde liegen. Von der Frequenz ist der Ausschlag des Instruments nur dann unabhängig, wenn die Abmessungen der Scheibe zehnmal kleiner bleiben als die Wellenlänge. Außerdem darf natürlich die Scheibe selbst keine Eigenfrequenzen in dem ausgemessenen Frequenzbereich haben, sondern muß sich hier völlig starr verhalten. Das Gerät zeigt bis zu den tiefsten Frequenzen richtig an. Das ist ein großer Vorzug. Andererseits liegt aber für die praktische Verwendung hierin ein Nachteil insofern, als auch die kleinsten Luftbewegungen von Einfluß auf das Instrument sind. Es ist daher gegen solche Störungen sehr empfindlich, worauf bei der Versuchsanordnung Rücksicht genommen werden muß.

Die Messung des Schallausschlages kommt bei Messungen im Schallfeld kaum mehr in Betracht. Versuche, den Schallausschlag durch mikroskopische Beobachtung von kleinen Öltröpfchen zu ermitteln, haben nicht zur Ausbildung einer brauchbaren Meßmethode geführt. Dagegen wurde zu Beginn der Entwicklung des Rundfunks ein Mikrophon benutzt, das die Schallamplituden der Luftteilchen abbildete, das sogenannte Kathodophon. Hierbei wird zwischen einer durchlöcherten Anode und einer mit Erdalkalioxyd bedeckten Kathode eine elektrische Entladung erzeugt, durch die in der Luft eine elektrische Raumladung entsteht. Bei Auftreffen von Schallwellen auf die durchlöcherte Anode gerät diese Raumladung in entsprechende Bewegung. Hierdurch wird der Anodenstrom gesteuert. Trotz großer Vorteile bezüglich seiner Frequenzabhängigkeit hat sich dieses Mikrophon für technische Verwendung nicht eingeführt, weil unkontrollierbare Eigengeräusche durch die Entladung selbst und durch den Einfluß von unvermeidlichen Luftstörungen auftreten.

Wichtig ist die Ermittelung der Schallauslenkung dagegen häufig bei der Schwingung fester Körper. So kann man z. B. die Amplituden einer Saitenschwingung durch mikroskopische Beobachtung aus der Ausdehnung der entstehenden Schatten ermitteln. Außerdem können Schwingungen von ausgedehnten festen Körpern in der Weise registriert werden, daß auf verschiedenen Punkten der Oberfläche kleine Abtastkondensatoren angebracht werden. Das geschieht in der Weise etwa, daß auf die Fläche selbst eine Elektrode in Form einer dünnen Folie mit Zuleitung aufgeklebt wird, während eine feste Elektrode dieser Folie auf geringen Abstand mit Hilfe einer Mikrometerschraube genähert wird. Durch die Schwingungen des Körpers ändert sich der Abstand der Elektroden und damit die Kapazität des kleinen Kondensators. Diese Kapazitätsänderungen ihrerseits können dann in ähnlicher Weise wie beim Kondensatormikrophon elektrisch registriert werden.

15. Klanganalyse

Ein reiner Ton verläuft zeitlich nach einem Sinusgesetz. Ein Klang dagegen enthält außer dieser Grundfrequenz auch noch die harmonischen Obertöne, deren Frequenzen ganzzahlige Vielfache dieses Grundtones sind. Als Maß für die Verunreinigung eines Tones durch Obertöne dient der Klirrfaktor. Hierunter versteht man die Wurzel aus dem Verhältnis von der Quadratsumme der Obertonamplituden zum Quadrat der Grundtonamplitude. Um subjektiv wahrnehmbar zu werden, muß der Klirrfaktor in der Größenordnung von einigen Prozent sein.

Die Bestimmung des Klirrfaktors und allgemeiner die Ermittelung der Stärke der Teiltöne eines Klanges ist eine der wichtigsten Aufgaben der akustischen Meßtechnik. Den älteren Verfahren, wobei durch Resonanzmittel die einzelnen Teiltöne isoliert und dann ihrer Stärke nach subjektiv abgeschätzt wurden, stehen eine Reihe von neueren quantitativen Verfahren gegenüber. Man kann den ganzen periodischen Vorgang etwa oszillographisch registrieren und dann aus dieser Kurve durch rechnerische oder graphische Verfahren die Teiltonamplituden und ihre Phasen ermitteln. Auch gibt es hierfür Apparate, z. B. den Maderschen Analysator. Diese Verfahren erfordern jedoch sehr viel Zeit. Man hat sich deshalb frühzeitig um automatische Analysierverfahren bemüht. Ein sehr einfaches Verfahren, das neuerdings weitere Vervollkommnung erfahren hat, liegt darin, durch geeignete elektrische Filter bestimmte Frequenzbereiche herauszusieben und die in diesen Bereichen durchgelassenen Teilvorgänge gesondert aufzuzeichnen. Dieses Verfahren hat sich in der Form der Oktavsieboszillographie sehr bewährt, wobei die Siebe so angeordnet werden, daß sie jeweils den Bereich einer Oktave hindurchlassen und die verschiedenen Siebe in geeigneter Weise den in Betracht kommenden Frequenzbereich überdecken. Das Verfahren hat den Vorteil, sehr rasche Übersicht zu gewähren. Allerdings ist es nicht ohne weiteres möglich, die Amplituden der einzelnen Teiltöne dabei genau festzustellen. Man erkennt aber aus einer derartigen Aufnahme sofort, in welchem Frequenzbereich kräftige Teiltöne liegen. Weiter hat dieses Verfahren den Vorteil, daß auch die Zusammensetzung von nichtperiodischen Vorgängen, wie z. B. von Ausgleichsvorgängen, leicht überblickt werden kann. Eine Abart dieses Verfahrens besteht darin, daß die einzelnen Siebbereiche nicht getrennten Oszillographenschleifen zugeführt werden, sondern daß alle Teiltöne gemeinsam von einem Kathodenstrahlrohr angezeigt werden, wobei die einzelnen Siebbereiche in schneller Folge nacheinander eingeschaltet werden. Ein solcher Apparat eignet sich besonders zur subjektiven Beobachtung, kann aber auch mit Hilfe kinematographischer Aufnahmen zur Registrierung benutzt werden.

Eine andere Gruppe von Verfahren, die sich für streng periodische Vorgänge eignet, sind die sogenannten Suchtonverfahren. Hierbei wird dem Klang ein in seiner Frequenz veränderlicher, rein sinusförmiger Vorgang beigemischt. Dann wird mit Hilfe von nichtlinearen Gebilden, wie z. B. Röhrengleichrichtern, eine geeignete Kombinationsfrequenz herausgesiebt und ihrer Amplitude nach gemessen. Diese Amplitude ist dann ein Maß für die Amplitude des Teiltons, mit dem der Suchton den Kombinationston bildet. Hierbei ist man zuerst so vorgegangen, daß man den Differenzton verwendete und mit Hilfe von sehr tief abgestimmten Filtern heraussiebte. Das hat den Nachteil, daß dieser Differenzton immer zweimal angezeigt wird. Einmal, wenn der Suchton dicht unterhalb, und zweitens, wenn er dicht oberhalb des betreffenden Teiltones liegt. Ferner haben auch die notwendigen Filter ziemlich lange Einschwingzeiten, so daß eine derartige Analyse ziemlich lange Zeit erfordert. Dieser Nachteil wird vermindert bei dem sogenannten Summentonverfahren. Ein Beispiel einer solchen Anordnung ist etwa folgendes: Für eine Analyse im Frequenzbereich von 0—15000 Hz wird ein Suchton verwendet, der von 30000—45000 Hz veränderlich ist. Es wird der Summationston erster Ordnung dann benutzt, wenn er bei 45000 Hz liegt. Als Sieb kann in diesem

Fall ein Quarzfilter benutzt werden, das auf 45000 Hz abgestimmt ist. Eine solche Anordnung hat den Vorteil, daß bei der Registrierung für jeden Teilton nur ein Maximum auftritt, auch läßt sich eine solche Analyse mit hinreichender Genauigkeit in wenigen Sekunden ausführen. Schließlich kann man bei Verwendung so hoher Suchtonfrequenzen einen ziemlich beträchtlichen Klirrfaktor des Suchtons in Kauf nehmen, ohne Störungen befürchten zu müssen. Es genügt also für den Suchtongenerator ein einfacher Röhrensender, an den nur geringe Anforderungen zu stellen sind. Hierdurch vereinfacht und verkleinert sich die erforderliche Apparatur außerordentlich. Ein Beispiel einer mit einem derartigen Verfahren gewonnenen Analyse ist in Abb. 14 gegeben.

V. Physiologische Akustik

16. Sprachlaute

Die Entstehung von menschlichen Sprachlauten ist aus dem Aufbau des Sprachorgans zu erkennen (siehe Abb. 15a). Beim Entstehen von Sprachlauten wird in der Lunge ein Überdruck erzeugt, der seinen Ausgleich durch die Luftröhre nach außen findet. Die Luftröhre ist oben abgeschlossen durch den Kehlkopf, und hier sitzt das eigentliche Stimmorgan in Form der Stimmbänder. Die Wirkungsweise dieses Organs hat man sich etwa so vorzustellen wie eine Polsterpfeife (siehe Abb. 15b), d. h. die Stimmbänder öffnen und schließen in bestimmten Abständen den Kehlkopf. Neuere Versuche haben nun die schon früher gemachte Annahme einwandfrei bestätigt, daß Öffnen und Schließen der Stimmlippen so erfolgen, daß kurze Stöße mit einer Frequenz, die durch die Tonhöhe des erzeugten Klanges gegeben ist, erfolgen. Der Kehlkopf mündet nach oben in eine Reihe von Höhlungen im Rachen-, Nasen- und Mundraum. Diese Höhlungen sind auf Grund ihrer Form und ihres Volumens auf bestimmte Eigenfrequenzen abgestimmt. Der Vorgang der Erzeugung von Sprachlauten ist also so, als ob eine periodische, aber stark obertonhaltige Kraft auf eine Reihe von Resonanzgebilden wirkt, die miteinander gekoppelt sind. Es werden dann diejenigen Teilfrequenzen der eingeprägten Kraft besonders bevorzugt, die in den Höhlungen irgendeine Resonanz finden.

Das Gerippe der menschlichen Sprache bilden die Vokale. Die Konsonanten kann man als Übergangsvorgänge betrachten, die auch beim An- und Absetzen von Vokalen auftreten können. Das wichtigste Gebiet der Sprachlautforschung bilden also die Vokale. Um eine Theorie ihrer Entstehung aufstellen zu können, wird man natürlich einen solchen Vokal in möglichst einfacher Form beobachten, wenn er mit konstanter Frequenz und konstanter Amplitude gegeben ist, d. h. wenn der Vokal gesungen wird. In der gewöhnlichen Sprache sind diese Bedingungen im allgemeinen nicht erfüllt, die Vokale verlaufen sehr schnell und sind außerdem weder in ihrer Amplitude noch in ihrer Frequenz konstant. Andererseits sind aber diese Komplikationen für den Vokal nicht charakteristisch. Der auf konstanter Tonhöhe mit gleicher Stärke gesungene Vokal zeigt alle charakteristischen Eigentümlichkeiten; es ist daher berechtigt, die Erscheinung in dieser Form der Untersuchung zugrunde zu legen. Wenn man einen solchen Vokal mit Hilfe eines geeigneten Mikrophons oszillographisch registriert (siehe Abb. 16), so zeigt es sich, daß er einen streng periodischen Verlauf hat, und hieraus folgt zwangsläufig, daß die in ihm enthaltenen Teiltöne harmonisch zueinander liegen. Selbstverständlich ist dies nicht mehr der Fall, wenn Tonhöhe und Frequenz nicht konstant sind. Man hat nun gefunden, daß die verschiedenen Vokale dadurch charakterisiert werden, daß von den Teiltönen bestimmte Frequenzgebiete in auffälliger Weise bevorzugt werden. Diese Frequenzgebiete, die in ihrer Tonhöhe für jeden Vokal absolut festliegen, bezeichnet man als die Formanten des Vokals. In Abb. 17 ist die Lage der Formanten für die Vokale der deutschen Sprache angegeben. Hiernach ist charakteristisch für den Vokal u das Gebiet unterhalb 400 Hz, für o etwa 400 bis

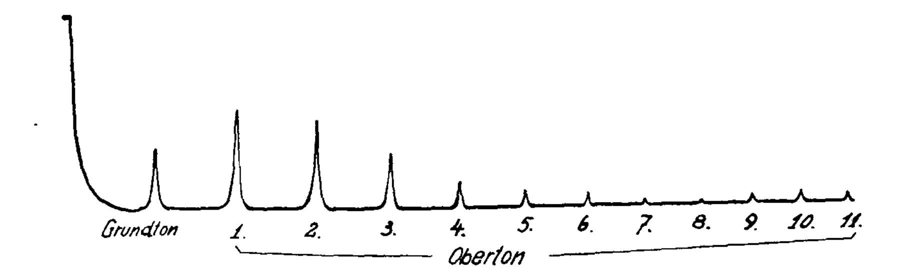


Abb. 14 Automatische Klanganalyse

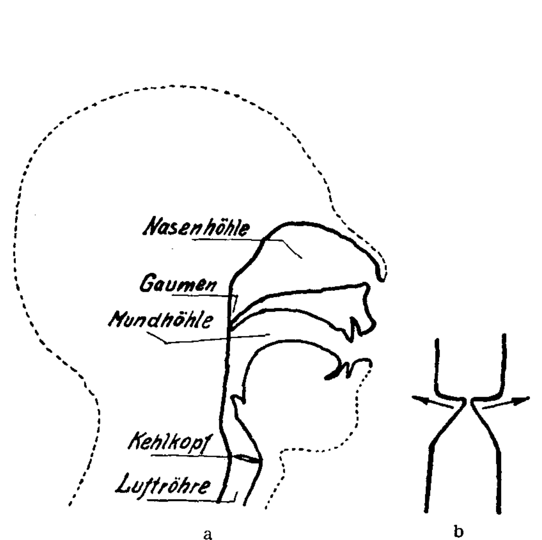


Abb. 15 Menschliches Sprachorgan

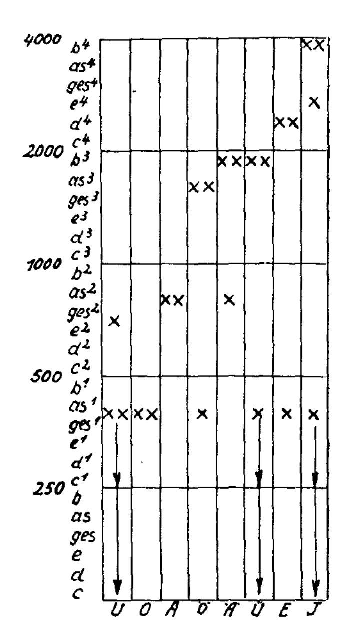
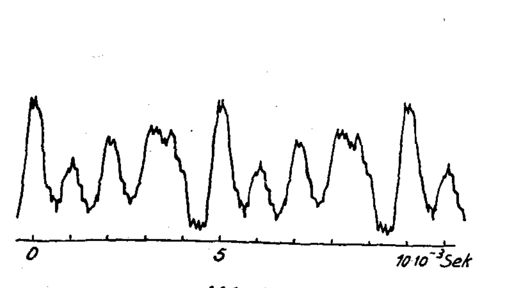


Abb. 17 Vokalformanten



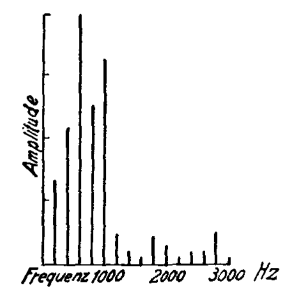


Abb. 16 Vokal *a* mit Teiltonamplituden

500 Hz, für a 600—800 Hz (siehe auch Abb. 16). Demgegenüber haben z. B. die Vokale e und i zwei solche Formantengebiete, und zwar e bei 400 und 2000 Hz und i unterhalb 400 und bei 3000—4000 Hz. Außerdem sind auch noch in den Vokalklängen höhere Komponenten enthalten, die dann für die individuellen Eigenschaften des Sprechers charakteristisch sind. Die Entstehung dieser Klänge ist nach dem vorher Gesagten ohne weiteres verständlich. Je nach der Einstellung, die der Sprecher für seine Mundhöhlen wählt, wird ein bestimmter Vokal entstehen.

Die oszillographische Aufzeichnung von Sprachklängen zeigt vielfach in den einzelnen Perioden einen Verlauf, der einer abklingenden Schwingung ähnelt (siehe Abb. 16). Hierauf gründet sich eine andere theoretische Erklärung dieser Vorgänge, wobei die einzelne Periode ins Auge gefaßt wird. Der vom Kehlkopf erzeugte Luftstoß regt demnach die Mundhöhlen zu freien gedämpften Schwingungen in ihrer Eigenfrequenz an, und diese Eigenfrequenz braucht natürlich nicht in harmonischem Zusammenhang mit der Frequenz der Lufthöhlen im Kehlkopf zu stehen. Diese Erklärung ist für den Verlauf in einer einzelnen Periode durchaus zutreffend und steht in keinerlei Widerspruch zu der vorher dargelegten Auffassung. Es muß aber berücksichtigt werden, daß die gedämpften Schwingungen ja doch strenggenommen unendlich lange Zeit andauern, also noch nicht abgeklungen sind, wenn ein neuer Stoß erfolgt. Eine genaue Berechnung der Vorgänge nach dieser Auffassung ist daher recht schwierig, und man muß sich mit einer mehr qualitativen Darstellung des Verlaufs während einer einzelnen Periode begnügen. Falsch ist es aber, wenn man diese beiden Theorien der Entstehung der Vokale in Gegensatz zueinander setzt, und vor allem ist die Auffassung abzulehnen, als ob in dem reinen Vokal unharmonische Teiltöne enthalten wären. Eine solche Behauptung läßt sich nur bei der Betrachtung einer einzelnen Periode rechtfertigen. Das hat aber für die akustische Wahrnehmung keinen Sinn, denn das Ohr vermag nicht eine einzelne Periode aufzunehmen, sondern nur den zusammenhängenden Vorgang als solchen.

Ein Vokal kann seiner Art nach stets mit Sicherheit aus dem stationären Vorgang erkannt werden. Die Formanten sind unter allen Umständen so deutlich bevorzugt, daß ein Zweifel über die Art des Vokals nicht möglich ist. Die Resonanzkurven der Mundhöhlen müssen also so breit sein, daß auch bei ungünstiger Lage des Grundtons immer ein oder mehrere Obertöne durch Resonanz verstärkt werden können. Das heißt aber nichts anderes, als daß die Mundhöhle stark gedämpft sein muß. Bei den weichen Schleimhautwandungen dieser Höhlungen ist eine solche große Dämpfung auch durchaus verständlich. In bester Übereinstimmung hiermit steht die Tatsache, daß die Ausgleichsvorgänge bei Vokalen außerordentlich kurz sind. Es ist unter Umständen möglich, einen scharf gestoßenen Vokal so auszusprechen, daß ein Einschwingvorgang überhaupt nicht erkennbar ist. In dieser Hinsicht, nämlich in dem Fehlen von Einschwingvorgängen und dem sicheren Vorhandensein von Formanten, unterscheiden sich die menschlichen Sprachlaute grundsätzlich von den Klängen von Musikinstrumenten.

Im Gegensatz zu den Vokalen sind die Konsonanten nichtstationäre Vorgänge. Für ihre Untersuchung sind daher automatische Analysierverfahren ungeeignet. Besonders weitgehende Aufschlüsse hat gerade hier die Methode der Oktavsieboszillographie ergeben. Sehr hohe Frequenzen enthalten die Zischlaute. Es handelt sich hierbei um Schneidentöne, die an den Zähnen entstehen. Im allgemeinen ist es aber nicht so, daß bei Konsonanten bestimmte Obertongruppen das Hauptmerkmal bilden. Hierbei spielt vielmehr der eigenartige Ablauf eine besonders wichtige Rolle. So unterscheiden sich die stimmhaften Mediae b, d, g von den entsprechenden Tenues p, t, k dadurch, daß bei der ersten Gruppe der auf den Konsonanten folgende Vokal rasch aufgebaut wird, während er nach einer Tenuis erheblich langsamer entsteht. Der Grund hierfür ist der, daß bei einer Media die Stimmritze sehr eng eingestellt wird und die Stimmbänder schon während des Konsonanten in

Aktion treten. Bei den Konsonanten aus der Gruppe der Tenues dagegen ist die Stimmritze zuerst geöffnet und wird erst mit dem Einsetzen des Vokals geschlossen. Es entsteht also hier vor dem Einsetzen des Vokals eine Art Hauchlaut, der auch bei den Aufnahmen solcher Konsonanten deutlich erkennbar ist.

Die mittlere Leistung der menschlichen Stimme liegt bei der Umgangssprache etwa bei 12 Mikrowatt. Bei besonders hoher Beanspruchung kann diese Leistung etwa 25mal größer werden. Bei der menschlichen Gesangsstimme wurde festgestellt, daß das Verhältnis der stärksten im Fortissimo vorkommenden Druckamplitude zu der kleinsten beim Pianissimo, die sogenannte Dynamik, etwa in Größenordnung von 150—200 liegt.

17. Das menschliche Gehörorgan

Der Aufbau des menschlichen Ohres ist im Prinzip aus Abb. 18 zu erkennen. Der äußere Gehörgang ist nach innen durch das Trommelfell abgeschlossen, das das Außenohr vom Mittelohr trennt. An das Trommelfell schließen sich drei kleine Gehörknöchelchen an, die ihrer eigentümlichen Form nach als Hammer, Amboß, Steigbügel bezeichnet werden. Die Fußplatte des Steigbügels sitzt in einer ebenfalls mit einer Membran abgeschlossenen Öffnung, dem ovalen Fenster, das den Übergang zum Innenohr vermittelt. Eine zweite derartige, ebenfalls durch eine Membran abgeschlossene Öffnung ist das runde Fenster. Im Innenohr sind die Bogengänge untergebracht, die aber nicht zur eigentlichen Gehörempfindung beitragen, und der wichtigste Teil des Gehörorgans, die Schnecke mit der Basilarmembran. Der Vorgang beim Auftreffen von Schall vollzieht sich derart, daß das Trommelfell in Schwingungen gerät. Diese Schwingungen werden durch die Gehörknöchelchen auf das ovale Fensterchen übertragen, und infolge der Schwingungen der Membran im ovalen Fenster gerät die in der Schnecke enthaltene Flüssigkeit in eine eigentümliche Bewegung. Diese Bewegung wird auf die Basilarmembran, die die beiden Kanäle der Schnecke trennt, übertragen, und von dort werden den einzelnen Fasern des Gehörnerven Reize übermittelt.

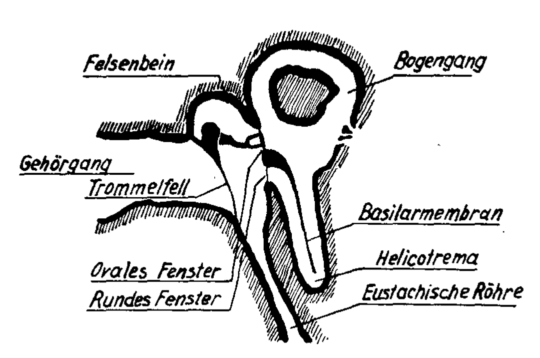


Abb. 18 Menschliches Gehörorgan

Aus der eigentümlichen Gestalt der einzelnen Teile des menschlichen Gehörs lassen sich auf seine Verrichtungen und Zwecke weitgehende Schlüsse ziehen. Das Trommelfell ist nicht eben über den äußeren Gehörgang gespannt, sondern nach innen durch die anschließenden Gehörknöchelchen etwas aufgewölbt. Sie stellt also eine einseitig vorgespannte Membran dar. Aus dieser Tatsache hat Helmholtz schließen wollen, daß die subjektiv empfundenen Kombinationstöne durch die Nichtlinearität dieser Anordnung zu erklären seien. Neuere gründliche Untersuchungen haben allerdings ergeben, daß der beobachtete Effekt der Kombinationstöne sich hierdurch nicht erklären läßt. Es muß hierfür vielmehr eine andere Erscheinung verantwortlich gemacht werden, die in der Schnecke auftritt. Eine angespannte Membran wie das Trommelfell muß besonders für tiefe Frequenzen sehr schallhart wirken, also einen großen akustischen Widerstand darstellen. Messungen haben nun ergeben, daß der akustische Widerstand des Trommelfells mit wachsender Frequenz stark sinkt und bei etwa 800 Hz einen Wert erreicht, der dem Schallwiderstand der Luft ungefähr gleichkommt. Es zeigt sich hiernach, daß das Trommelfell mit den anschließenden Organen in nahezu idealer Weise an die Luft an-

gepaßt ist. Hierdurch erklärt sich auch die außerordentliche Empfindlichkeit des Gehörorgans, die es gestattet, noch Vorgänge wahrzunehmen, deren Schwingungsweite nicht größer ist als die Ausdehnung von Molekülen. Erreicht wird diese Anpassung durch die Gehörknöchelchen, die eine Hebelübertragung zwischen Trommelfell und ovalem Fenster darstellen. Es werden hierdurch die Schwingungen großer Amplitude, aber geringen Drucks des Trommelfells in Schwingungen kleiner Amplitude, aber großen Drucks am ovalen Fenster transformiert. Das ist nötig, um eine gute Übertragung der Luftschwingungen auf die Flüssigkeit in der Schnecke zu erzielen.

Besonders wichtig für das Verständnis der Funktionen des Gehörs ist der Aufbau und die Wirkungsweise der Schnecke. Diese enthält zwei Kanäle, von denen der eine im ovalen Fenster, der andere im runden Fenster mündet und die an der Spitze der Schnecke durch eine Öffnung, das Helicotrema, verbunden sind. Auf ihrem ganzen Wege sind die Kanäle durch die Basilarmembran voneinander getrennt. In Abb. 19 ist eine schematische Darstellung der Schnecke gegeben, wobei die Windungen der Schnecke in eine Ebene aufgerollt sind. Helmholtz hat die Wirkungsweise der Schnecke so zu erklären versucht, daß die Schwingungen der Flüssigkeit sich auf die Basilarmembran übertragen. Die Membran ihrerseits besteht aus einer großen Anzahl von Fasern, deren Länge nach dem Helicotrema zu zunimmt. Helmholtz nahm an, daß diese Fäserchen auf bestimmte Frequenzen abgestimmt sind und daß jeweils die Faser oder besser die Gruppe von benachbarten Fasern in Aktion trete, die ihrer Eigenfrequenz nach dem einfallenden Ton entspreche.

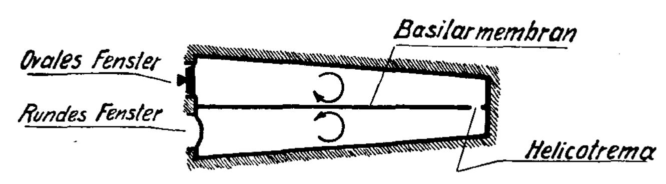


Abb. 19 Schematische Darstellung der Schnecke

Durch die Bewegung der verschiedenen Membranfasern würden dann verschiedene Nervenfasern erregt. Hierdurch ist das Tonunterscheidungsvermögen gut erklärt. Es ist auch hiernach verständlich, daß das Ohr imstande ist, Klänge in ihre harmonischen Teiltöne aufzulösen. Es stehen aber dieser Auffassung eine Reihe von Schwierigkeiten entgegen. Es ist vor allem nicht verständlich, wie so kurze Fasern auf tiefe Töne abgestimmt sein können. Andererseits liegt der Vorzug dieser Theorie darin, daß sie jeder Tonhöhe eine bestimmte Stelle der Membran eindeutig zuordnet. Diese Einortstheorie hat vor anderen Auffassungen, die eigentlich darauf hinauslaufen, auf eine genaue Erklärung der Vorgänge zu verzichten, große Vorzüge. In neuerer Zeit sind nun sehr aufschlußreiche Modellversuche an einem Modell, wie die Abb. 19 zeigt, ausgeführt worden, und hierbei hat sich bei geeigneter Bemessung der Ausdehnungen dieses Modells gezeigt, daß in der Schneckenflüssigkeit bei Schwingungsbewegungen am ovalen Fenster Wirbel entstehen in beiden Kanälen der Schnecke. Diese Wirbel liegen für hohe Frequenzen dicht am ovalen und runden Fenster, für tiefere Frequenzen dagegen mehr nach dem Helicotrema zu. Durch dieses Wirbelpaar wird auf die Basilarmembran an einer bestimmten Stelle ein Druck ausgeübt, und hierdurch soll die Erregung der betreffenden Nervenfaser zustandekommen. Die Nichtlinearität des menschlichen Ohres, woraus sich die Entstehung der Kombinationstöne ergibt, läßt sich durch eine solche Bildung von Wirbeln ebenfalls erklären. Es gelang bei diesen Versuchen auch, durch starke Erregung Durchlöcherungen der Membran zu erhalten. Das entspricht den Wahrnehmungen bei physiologischen Versuchen, wonach bei einer Überbeanspruchung durch eine bestimmte Frequenz ein Ausfall der Gehörempfindlichkeit für diese Frequenz entstehen kann, der sich am Organ durch eine Beschädigung einer bestimmten Stelle der Membran anzeigt.

Diese Theorie von der Wirkungsweise der Basilarmembran kann alle am Organ

beobachteten Erscheinungen hinreichend erklären. Bezüglich der Kombinationstöne war das soeben schon dargelegt. Eine gewisse Schwierigkeit macht, insbesondere für die Helmholtzsche Theorie, die Wahrnehmung von Schwebungen zweier benachbarter Frequenzen. Man sollte erwarten, daß hiernach nur die Einzeltöne selbst merkbar würden, aber nicht der Schwebungseffekt. Das läßt sich aber so erklären, daß vermöge ihrer Dämpfung den einzelnen Ohrresonatoren ein gewisser Resonanzbereich zukommt, so daß also bei Schwebungen nicht nur zwei Punkte der Basilarmembran in Anspruch genommen werden, sondern ein ganzes Gebiet von endlicher Breite. Nach dem Ohrmodell Abb. 19 kann auch eine andere Erscheinung erklärt werden, die sogenannte Verdeckung. Wenn man einen Ton so leise macht, daß er eben gerade noch hörbar ist, so verschwindet dieser Ton für die Gehörempfindung, wenn ein anderer Ton hinreichender Stärke hinzugefügt wird. Diese Verdeckung gelingt um so leichter, je näher die beiden Töne einander benachbart sind. Durch die gekennzeichnete neuere Hörtheorie wird das ohne weiteres verständlich. Durch einen starken Ton werden breite Gebiete der Basilarmembran erregt, so daß die schwache Erregung des verdeckten Tons nicht mehr zu einer eigenen Empfindung führen kann.

Das Verhalten des menschlichen Ohres gegenüber nichtstationären Schallerregungen ist Gegenstand einer Reihe von Untersuchungen gewesen. Zunächst kann man an einem Modell wie Abb. 19 zeigen, daß aperiodische Stöße auf das Ohr derart wirken, daß ein Teil der Basilarmembran in der Nähe des Steigbügels sich momentan in seiner ganzen Länge ausbuchtet, während zunächst die übrigen Teile in Ruhe bleiben. Dann bildet sich nach dem Helicotrema zu eine flache Wanderwelle aus, die sich dort ausgleicht. Der ganze Vorgang vollzieht sich in sehr kurzer Zeit, so daß man schon hieraus den Schluß ziehen kann, daß die Ansprechzeit des menschlichen Gehörorgans sehr gering sein wird. Von Interesse ist ferner die Frage, während welcher Zeitdauer ein Ton bestehen muß, um als solcher auch frequenzrichtig erkannt zu werden. Hier hat sich gezeigt, daß diese Kennzeit bei tiefen Frequenzen groß ist, z. B. bei 50 Hz etwa 0,08 sec, daß sie bei etwa 1000 Hz auf 0,01 sec abfällt, um dann wieder langsam anzusteigen. Diese experimentell gewonnenen Ergebnisse lassen sich auch theoretisch erklären. Ein kurz andauernder Ton läßt sich nämlich auch darstellen als eine Überlagerung unendlich vieler unendlich dicht benachbarter Dauertöne mit verschiedenen Amplituden, wobei das Maximum der Amplituden etwa bei der Frequenz des gegebenen Tones liegt. Die Gestalt dieser Amplitudenkurven hängt von der Zeitdauer des gegebenen Tons ab. Das Maximum wird um so schärfer und beherrschender, je länger die Zeitdauer ist. Es läßt sich nun zeigen, daß, wenn in einem solchen kontinuierlichen Schallspektrum in einem Bereich von $\pm 5\%$ um seine Frequenz herum etwa 70% der Gesamtenergie vereinigt ist, der Ton reproduzierbar erkannt werden kann. Im ganzen lassen sich die Ergebnisse der hierher gehörigen Untersuchungen dahin zusammenfassen, daß das Ohr als linearer Empfänger anzusehen ist mit einer durch die Ohrempfindlichkeitskurve gegebenen Frequenzcharakteristik und einer Zeitkonstante, die höchstens 0,05 sec beträgt. Das würde bedeuten, daß in dieser Zeit Ausgleichsvorgänge im Ohr auf 37% ihres Anfangswertes abgeklungen sind. Nach neueren Untersuchungen hat es den Anschein, als ob die Zeitkonstante des Ohres noch erheblich kleiner wäre.

VI. Musikinstrumente

18. Einteilung. Allgemeines

Die Musikwissenschaft teilt die Musikinstrumente meist nach der Art der Klangerzeugung ein, d. h. nach der Art des Körpers, der zuerst in Schwingungen versetzt wird. Hiernach heißen „Idiophone" solche Instrumente, bei denen Schwingungen eines Körpers erregt werden, der ohne weitere Vorbereitungen schwingungs-

fähig ist. Hierzu gehören z. B. Glocken. Bei „Kordophonen“ und „Membranophonen“ bedarf es im Gegensatz dazu einer vorherigen Aufspannung. Schließlich werden „Aerophone“ als besondere Klasse behandelt, obgleich man sie nach den bisherigen Grundsätzen zu den Idiophonen rechnen müßte. Diese Einteilung wird den physikalischen Eigenschaften der Musikinstrumente wenig gerecht. Das gleiche gilt auch bei einer solchen, bei der man nach mathematisch-geometrischen Grundsätzen vorgeht und nach der Anzahl der räumlichen Dimensionen des Schwingungskörpers unterteilt, nämlich nach linearen Schwingungskörpern wie Saiten und Stäbe, flächenförmige, das sind Membrane und Platten, und räumliche, das sind die Instrumente mit schwingenden Luftmassen. Hier soll die Einteilung nach einer grundsätzlichen Verschiedenheit in der physikalischen Wirkungsweise der Instrumente vorgenommen werden. Es sondert sich hiernach eine große Gruppe von Instrumenten ab, bei denen die Klangerzeugung grundsätzlich nach denselben physikalischen Prinzipien erfolgt. Es sind dies die Instrumente für stationäre Klänge. Hierzu gehören z. B. die Streichinstrumente und die Blasinstrumente. Bei den anderen Instrumenten für nichtstationäre Klänge finden sich zum Teil Übergangsformen. Die Klangerzeugung geschieht aber hier grundsätzlich anders. Während bei der ersten Gruppe dauernd während des Klangs Energie nachgeliefert wird, findet bei der zweiten Gruppe etwas Derartiges nicht statt. Die Instrumente werden vielmehr zu freien Schwingungen erregt, die ungestört ausklingen.

Bei den Instrumenten für stationäre Vorgänge sind immer zwei schwingungsfähige Systeme vorhanden, die miteinander gekoppelt sind, z. B. bei den Streichinstrumenten Saite und Klangkörper, bei den Zungenpfeifen Zunge und Lufthohlraum. Beiden Systemen kommt eine durch den Grad der Kopplung beeinflußte Dämpfung zu, die für die Schnelligkeit des Abklingens freier Schwingungen verantwortlich ist. Man wird bei freien Schwingungen dann den Ton hören, der von dem schwächer gedämpften der beiden Systeme herrührt. Um den stationären Klang zu erhalten, ist es nötig, die Energieverluste, die durch die unvermeidlichen Dämpfungen in beiden Systemen eintreten, durch eine Energiezufuhr von außen zu decken. Es ist sehr bemerkenswert, daß das bei allen diesen Instrumenten nach dem gleichen Prinzip geschieht, das auch sonst in der Technik vielfach benutzt wird und dessen Anwendung bei Elektronenröhren eine der umwälzendsten technischen Errungenschaften gebracht hat. Das Gemeinsame hierbei ist, daß die Schwingungsenergie, die dem System hierbei zugeführt werden muß, aus einer Energiequelle entnommen wird, die an sich keine Schwingungsenergie, sondern gleichmäßige Energie erzeugt. Das elementarste Beispiel hierfür ist die Pendeluhr. Die Energiequelle ist hier das aufgezogene Gewicht, das unter der Wirkung der Schwerkraft steht. Durch einen geeigneten Mechanismus werden dann die hierdurch erzeugten Kräfte so gesteuert, daß sie die Bewegung des Uhrpendels mit gleicher Amplitude aufrecht erhalten, die ohne eine solche Energiezufuhr allmählich zum Stillstand kommen würde. Bei Streichinstrumenten liegt die Energiequelle in der Bewegung des Bogens, der in gleicher Richtung über die Saite geführt wird. Auch hierbei werden dank der Schwingungsfähigkeit der Saite stationäre Schwingungen erzeugt, deren Dämpfung durch die Wirkung des Bogens gerade ausgeglichen wird.

Die Verwendung von zwei gekoppelten Schwingungssystemen, die an und für sich für eine derartige Selbsterregung nicht nötig wäre, hat noch einen anderen Grund. Bei der ersten Erzeugung der Schwingungen ist es natürlich einfacher, kleine Körper anzuregen, die aber dann verhältnismäßig große Amplituden haben müssen, um eine genügende Energie für den Klang zu erhalten. Solche kleinen Körper haben aber, wie unter II, 7 dargelegt wurde, nicht die Fähigkeit, nennenswerte Energie in das Schallfeld abzustrahlen. Hierzu bedarf es vielmehr einer relativ großen Oberfläche. Wir sehen daher, daß bei Musikinstrumenten von dem primären System zum sekundären eine Transformation der Schwingungen derart erfolgt, daß Schwingungen kleiner Körper mit großer Amplitude in solche von

größeren Körpern mit kleiner Amplitude umgewandelt werden. Das ist einmal bei den Streichinstrumenten erkennbar: Die Saite allein würde kaum merklich strahlen, trotz ihrer großen Amplitude. Deshalb werden ihre Schwingungen auf einen Klangkörper größerer Ausdehnung übertragen. Auch bei den Zungenpfeifen z. B. ist das gleiche zu beobachten. Auch hier reicht die Schwingungsbewegung der kleinen Zunge nicht aus, es findet deshalb eine Übertragung der Schwingungen an die Luftsäule der Pfeife statt.

Für die physikalische Forschung lag im Anschluß an die Sprachlautforschung zunächst die Aufgabe vor, festzustellen, durch welche objektiven Eigentümlichkeiten des Klanges die Instrumente sich voneinander unterscheiden. Es lag nahe, hierfür ebenfalls nach Formanten im stationären Klang zu suchen, d. h. nach bestimmten Frequenzbereichen, die für das betreffende Instrument charakteristisch sind. Diese Erwartung wurde aber nicht ganz erfüllt. Man kann nämlich folgende Beobachtung machen: Wenn man Instrumentklänge einem Hörer darbietet, der das Instrument nicht sieht, so wird der erfahrene Musiker aus dem Gesamtverhalten das Instrument natürlich erkennen können. Geht man aber hierbei so vor, daß man die Anklänge und die Ausklänge für das Ohr des Hörers unterdrückt und ihm nur den stationären Klang darbietet, so ist auch der erfahrene Kenner im allgemeinen nicht in der Lage, Musikinstrumente zu unterscheiden. Es kommen hierbei vielmehr die eigenartigsten Verwechselungen vor. Man muß hieraus den Schluß ziehen, daß die charakteristischen Eigentümlichkeiten nicht in den stationären Klängen der Instrumente liegen, sondern vielmehr in den Ausgleichsvorgängen, insbesondere, wie sich zeigt, in den Einschwingvorgängen. Die Art und Weise, wie der Klang einsetzt, ist hierfür besonders bedeutungsvoll. Es sei z. B. an das Bogengeräusch erinnert, das beim Ansetzen des Bogens bei Streichinstrumenten zu hören ist. Die Musikinstrumentenklänge stehen hiernach in einem ausgesprochenen Gegensatz zu den Sprachlauten. Bei den Vokalen der menschlichen Stimme sind, wie wir unter V, 16 gesehen haben, Ausgleichsvorgänge überhaupt nicht erkennbar, während die Formanten stets deutlich vertreten sind. Wir hatten oben bemerkt, daß der Grund für beide Erscheinungen große Dämpfung der Resonanzhöhlen in Mund und Nase ist. Bei den Musikinstrumenten sind nun diese Dämpfungen sehr viel kleiner. Der Erfolg davon ist erstens, daß die Resonanzen sehr viel schärfer sind, so daß nicht immer mit Sicherheit jede Resonanz anklingt, weil nämlich unter Umständen zwei benachbarte Teiltöne oberhalb und unterhalb dieser Resonanz fallen können, ohne sie selbst zu erregen. Zweitens aber bewirkt die schwache Dämpfung eine sehr viel größere Dauer der Ausgleichvorgänge, und hierdurch werden besonders charakteristische Eigenschaften für die Gehörempfindung erzielt.

19. Instrumente für stationären Klang

Unter allen Musikinstrumenten spielen eine besondere Rolle die Streichinstrumente, und unter ihnen hauptsächlich die Geigen. Wegen der Schönheit und Wandelbarkeit ihres Klanges sind sie die wichtigsten Soloinstrumente und die Hauptinstrumente im Orchester. Auch die Fragen des Instrumentenbaus haben gerade bei der Geige immer besonderes Interesse erregt, und schließlich haben sich physikalische Untersuchungen in neuerer Zeit in besonders umfangreichem Maße mit diesem Instrument beschäftigt. In ziemlich regelmäßigen Abständen geht durch die Zeitungen die Nachricht von der Entdeckung des angeblichen Geheimnisses der alten italienischen Geigenbauer, ohne daß allerdings bisher irgendeine technische Folge von diesen Entdeckungen merkbar geworden ist. Es ist deshalb von Interesse, festzustellen, ob ein solches „Geheimnis" überhaupt existiert. Eine Vorschrift für die Fertigung besonders hochwertiger Instrumente kann sich keinesfalls in irgendeinem einfach zu beschreibenden Verfahren erschöpfen. Es ist hier eine große Menge von Einzelheiten zu berücksichtigen. Ferner müßte man, um eine solche

Vorschrift aufzustellen, eine sehr weitgehende Kenntnis von den Schwingungseigenschaften des sehr kompliziert gebauten Instrumentkörpers besitzen. Solche Kenntnisse haben wir heute noch nicht, und es ist ganz unmöglich anzunehmen, daß vor über 200 Jahren irgend jemand in ihrem Besitz gewesen ist. Die meisten Grundlagen hierfür sind erst Ergebnisse der physikalischen Forschung der letzten 50 Jahre. Man muß vielmehr die Erzeugung der hochwertigen Streichinstrumente der altitalienischen Schule einer besonders glücklichen Ausbildung eines Kunsthandwerks zuschreiben, das sich an mehreren Stellen in vielen Generationen entwickelt hat und um die Mitte des 18. Jahrhunderts seine höchste Vollendung erreicht hat. In der Zeit der Revolutionskriege ist diese Kunstfertigkeit dann verloren gegangen, und in späteren Zeiten haben günstige Umstände zur Entwicklung einer neuen Blüte gefehlt.

Die Wirkungsweise eines Streichinstruments kann man sich nach Abb. 20 so vorstellen, daß der Bogen vermöge seiner Klebekraft die Saite ein Stück mitnimmt, bis die Rückstellkraft der Saite größer als die Klebekraft geworden ist. Dann schnellt die Saite längs des Bogens wieder zurück und wird wieder von neuem von ihm erfaßt und mitgenommen. Hierdurch wirkt auf den Steg eine Kraft, die ihn zum Schwingen in seiner eigenen Ebene anregt. Der linke Stegfuß drückt auf die Decke, der rechte durch Vermittlung des darunter eingespannten Stimmstocks auf den Boden, und so werden Decke und Boden zu Biegungsschwingungen angeregt, die ihrerseits dann die Abstrahlung des Klanges in das umgebende Medium zur Folge haben. Die von den Saitenschwingungen erzeugte Kraft enthält kräftige Oberschwingungen, und diese finden nun je nach den Eigenschaften des Klangkörpers in ihm mehr oder weniger Resonanz. Der Aufbau des Körpers ist es also, was die besonderen Eigenschaften eines Instruments bedingt. Bei der Ausbreitung der Wellen auf Boden und Decke entstehen infolge der Reflexionen und der Überlagerung der an zwei Stellen erregten Wellen durch Interferenz Stellen großer und kleiner Amplituden. Unter besonderen Umständen, nämlich immer dann, wenn eine Eigenresonanz des Klangkörpers erregt wird, kann man deutlich Knotenlinien auf dem Instrumentkörper beobachten; das sind solche Linien, in denen für die betreffende Schwingung keine Bewegung stattfindet. Es ist hiernach möglich, aus der Anzahl dieser Knotenlinien in erster Annäherung auf die Strahlerordnung des Instruments zu schließen. Eingehende Untersuchungen hierüber haben ergeben, daß bei sehr tiefen Frequenzen eine Geige als Strahler 2. Ordnung schwingt, daß mit steigender Frequenz sich diese Ordnung auf die 1. reduziert und daß schließlich unter sehr günstigen Umständen bei einer Frequenz von etwa 700 Hz ein Schwingungstyp entsteht, der etwa einem Strahler 0. Ordnung entspricht. Von hier an findet dann eine stärkere Aufteilung nach Strahlern größerer Ordnung hin statt. Eine besonders wichtige Folge des Verhaltens der Streichinstrumentenkörper bei tiefen Frequenzen ist die, daß die Grundtöne dieser Klänge gar nicht merklich abgestrahlt werden können, weil bei der vorliegenden Strahlerordnung die Ausdehnungen des Instruments zu klein im Vergleich zur Wellenlänge sind. Das ist auch in der Tat bei sämtlichen Streichinstrumenten beobachtet worden. Subjektiv fällt das allerdings wenig auf, weil das Ohr durch Kombinationstonbildung aus den Obertönen den Grundton ergänzt. Die Amplitude der Körperschwingungen ist sehr klein und bewegt sich bei normalem Spiel etwa in der Größenordnung von einigen tausendstel Millimetern.

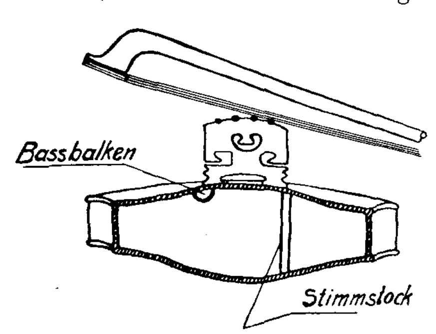


Abb. 20 Schnitt durch die Geige

Eine für die Geigenbautechnik wichtige Frage ist die, ob es heutigen Tages gelingt, Geigen zu bauen, die den alten klassischen Geigen in ihrem Klang gleichwertig sind, und ob demnach, wie die modernen Geigenbauer vielfach behaupten, die Bevorzugung der alten klassischen Instrumente durch die ausübenden Künstler auf einem Vorurteil beruht. Zur Entscheidung über diese Frage sind subjektive Prüfungsmethoden offenbar nicht geeignet. Man muß sich vielmehr nach physikalischen Methoden umsehen, die eine Entscheidung hierüber ermöglichen. Einen Weg hierzu schien die objektive Aufzeichnung von Klängen zu bieten. Zweifellos spielen aber bei der Erzeugung solcher Klänge nicht nur die Eigenschaften des Instruments, sondern auch die Feinheiten des Spielers eine Rolle. Zu einer unbedingt gültigen und schlüssigen Entscheidung kann man also nur dann gelangen, wenn man die besonderen Eigenschaften des Spielers ausschaltet und die Anregungsbedingungen konstant hält. Hierzu können mechanische Anstrichvorrichtungen dienen, die in neuerer Zeit benutzt worden sind. Man kann dann so vorgehen, daß man bei konstanten Anstrichbedingungen die Klänge bei steigender Grundfrequenz aufnimmt und jeweils einen Teilton herausanalysiert. Die so gewonnenen Kurven kann man als Resonanzkurven des Instruments betrachten. Sie zeigen, daß Geigen keineswegs ausgeglichene Instrumente sind, sondern überraschend hohe und scharfe Resonanzspitzen aufweisen. Aus der Verteilung dieser Resonanzen nun auf das ganze in Frage kommende Gebiet lassen sich Schlüsse auf die besonderen Eigenschaften des Instruments ziehen. Man kann etwa aus einer Bevorzugung der tieferen Lagen auf einen etwas dumpfen, vollen Klang, aus starker Bevorzugung der hohen Frequenzen über 3000 Hz auf einen hellen, strahlenden Klang schließen. Zu einer endgültigen Klärung haben die bisher vorliegenden Untersuchungen noch nicht geführt; ebenfalls finden sich nur wenige Hinweise darauf, wie eine solche Resonanzkurve durch Aufbaumaßnahmen am Instrument zu beeinflussen ist.

Neben den stationären Klängen spielen gerade bei den Streichinstrumenten die Einschwingvorgänge eine sehr beachtliche Rolle. Aus ihnen hauptsächlich kann das Instrument als Geige erkannt werden. Die Dauer der Einschwingvorgänge ist bei der Geige, wenn eine ruhende Saite angestrichen wird, ziemlich lang. Es wurden hierfür Zeiten von 0,08—0,12 sec beobachtet. Meist treten hierbei zunächst die höheren Teiltöne in Erscheinung, und erst wenn der Bogendruck allmählich auf seine endgültige Stärke gewachsen ist, erscheinen auch die tieferen Frequenzen. Hierin liegen die eigentümlichen Eigenschaften des Ansatzes bei einem Geigenton. Ferner ist sehr auffallend, daß bei einem natürlichen Bogenanstrich die Teiltonamplituden nicht konstant bleiben, auch wenn sich der Spieler einer sehr konstanten Tongebung befleißigt. Hierin zeigt sich einer der bedeutendsten Vorzüge der Streichinstrumente: Sie sind außerordentlich leicht modulierbar, so daß ihr Klang niemals starr wirkt.

Von den bisher bekannten Verfahren, die zur Verbesserung von Musikinstrumenten vorgeschlagen sind, sind insbesondere die zu erwähnen, bei denen eine chemische Behandlung des Holzes und bestimmter Lacke vorgeschlagen wird. Die Möglichkeit, daß die Elastizitätseigenschaften des Holzes, auf die es ja hierbei besonders ankommt, durch solche Maßnahmen günstig beeinflußt werden können, ist durchaus nicht von der Hand zu weisen. Es liegen aber bisher noch keine zuverlässigen Untersuchungsergebnisse über die Auswirkung solcher Maßnahmen vor.

Während bei den Streichinstrumenten die Tonhöhenregulierung durch Ändern der Eigenfrequenz des primären Schwingungskörpers, der Saite nämlich, erfolgt, wird bei den P f e i f e n der Sekundärteil, die Luftsäule, verschieden abgestimmt. Dies geschieht dadurch, daß durch das Öffnen von seitlichen Löchern die Luftsäule verkürzt und damit ihre Eigenfrequenz erhöht wird. Eine andere Möglichkeit der Tonhöhenänderung liegt in dem sogenannten „Überblasen“. Es findet hierbei

die Anregung eines höheren Eigentons der Luftsäule statt, und dies wird dadurch erleichtert, daß eine Klappe in der Nähe des Mundstücks, die sogenannte Überblasklappe, geöffnet wird, die die erforderliche Aufteilung der Luftsäule unterstützt. Bei den Zungenpfeifeninstrumenten geschieht dieses Überblasen in verschiedener Weise. Bei der Oboe und dem Fagott ergeben sich beim Überblasen die harmonischen Obertöne, während die Klarinette nur in die ungeradzahligen Obertöne überbläst. Der Grund dafür liegt darin, daß die Klarinette zylindrische Bohrung hat, während die beiden anderen Instrumente konisch gebohrt sind. Der Vorgang beim Überblasen ist bei der Klarinette eingehend untersucht worden. Es zeigt sich, daß das Instrument dann überbläst, wenn der Lippendruck auf das Blatt und gleichzeitig der Luftdruck verringert wird. Die Bezeichnung „Überblasen" ist hier also irreführend. Bei allen diesen Instrumenten ist der schwächer gedämpfte Teil die Luftsäule, weil die Zunge durch die Lippe des Bläsers stark gedämpft wird. Deshalb ist für die Tonhöhe die Luftsäule maßgebend. Bei den Zungenpfeifenregistern der Orgel liegen die Dinge umgekehrt. Hier ist die Zunge schwächer gedämpft, und ihre Eigenfrequenz ist daher für die Tonhöhe maßgebend. Allerdings wird diese Eigenfrequenz durch die mit der Zunge gekoppelte Luftsäule modifiziert, und zwar um so stärker, je enger die Kopplung ist. Das kann schließlich dazu führen, daß bei bestimmten Klängen der Luftsäule die Pfeife überhaupt nicht anspricht.

Es war bereits oben erwähnt worden, daß die meisten Musikinstrumente keinen ausgesprochenen Formanten haben, so daß aus dem stationären Klang allein das Instrument nicht erkennbar ist. Eine Ausnahme hiervon bilden nur die Oboe und das Fagott, deren Klang ja, wie bekannt, außerordentlich charakteristisch ist. Der Grund hierfür liegt wohl in der engeren Bohrung, die eine vermehrte Dämpfung der Eigenschwingungen der Luftsäule zur Folge hat. Hiernach müssen dann die Ausgleichsvorgänge bei diesen Instrumenten sehr schnell verlaufen. Das ist in der Tat auch der Fall. Bei der Klarinette dagegen dauert der Einklang etwa 0,05 bis 0,07 sec. Hierbei entsteht zuerst der Grundton und dann erst die Obertöne, was mit dem subjektiv empfundenen weichen Klang der Klarinette übereinstimmt.

Die sogenannten Blechblasinstrumente sind ebenfalls zu den Zungeninstrumenten zu rechnen. Hier wirken die Lippen des Bläsers als Polsterzunge. Bei den Klängen dieser Instrumente hat sich gezeigt, daß sie außerordentlich obertonreich sind. Bei der Trompete und Posaune z. B. sind die tieferen Teiltöne von annähernd gleicher Stärke. Die Trompete verdankt ihren schmetternden und durchdringenden Klang einem Obertongehalt, der bis zu 8000 Hz hinaufreicht. Der Einklang bei der Trompete erfolgt derart, daß nach 0,02 sec sämtliche Teiltöne ein Maximum erreichen, dann aber wieder abfallen und schließlich zum stationären Zustand etwa nach 0,08 sec anwachsen.

Besonderes physikalisches Interesse beanspruchen die sogenannten Lippenpfeifen, die ihren vornehmsten Vertreter in der Flöte haben. Hierbei wird von den Bläserlippen ein Luftstrom gegen eine scharfe Kante geblasen. Beim Auftreffen entstehen dann Wirbel in bestimmter Aufeinanderfolge, die von der Luftgeschwindigkeit abhängt. Dieser Vorgang wirkt sich so aus, als ob zwischen den Bläserlippen und der Schneide eine Luftlamelle hin und her schwingt. Hier ist die Luftsäule in der Pfeife als das schwächer gedämpfte System zu betrachten, und ihr Eigenton ist daher für das Instrument maßgebend. Die Tonhöhenregelung erfolgt daher durch Öffnen von Seitenlöchern. Ein Überblasen des Instruments ist dadurch möglich, daß der Luftdruck gesteigert wird. Es erfolgt dann schließlich ein Umspringen in die höhere Oktave, weil die Anzahl der erzeugten Wirbel sich verdoppelt. Der Klang der Flöte ist außerordentlich weich und obertonarm. Es ist jedoch möglich, durch Ändern der Lippenstellung Änderungen in Klangstärke und Klangfarbe zu erzeugen. Hierin liegt ein großer Vorteil in der Verwendung der Flöte als Soloinstrument. Die große Zahl der Variationsmöglichkeiten bringt aber gerade durch

den Toneinsatz eine gewisse Unsicherheit mit sich, die ebenfalls für den Flötenklang sehr charakteristisch ist. Man findet nämlich hierbei ganz außerordentlich lange Einschwingungsvorgänge, unter Umständen bis zu 0,3 sec.

Alle Pfeifeninstrumente finden, wenn auch in veränderter Form, Anwendung bei der Orgel. Charakteristisch für dieses Instrument, bei dem ja das Anblasen auf maschinellem Wege erfolgt, ist die Schwierigkeit, die Klangstärke zu verändern. Die hierfür benutzten Schwellwerke sind recht unvollkommen und wirken unbefriedigend. Hierdurch erhält der Orgelklang etwas eigentümlich Starres, weshalb auch die Verwendung der Orgel auf bestimmte Zwecke beschränkt bleibt. Einen Ersatz hierfür gibt aber der außerordentliche Klangfarbenreichtum, wie er durch die Einzelregister und durch Mischungen von solchen zu erzielen ist. Außerdem aber sind neuerdings besonders bei alten, wertvollen Orgeln sehr auffallende und ungewöhnliche Einschwingvorgänge beobachtet worden, die ihrerseits als Ersatz für die Starrheit des stationären Klanges dienen können. So bilden sich bei einzelnen Registern beim Einsatz Vorläufer, die mit einer Frequenz erfolgen, die nichtharmonisch zum Grundton liegt. Bei schneller Tonfolge hört man dann überhaupt nicht den stationären Klang, sondern nur die Vorläufer. Andere Register klingen so langsam an, daß dies auch subjektiv als Crescendo empfunden wird.

20. Instrumente für nichtstationäre Klänge

Die Instrumente mit gezupften Saiten sind in ihrem Aufbau und ihrer Wirkungsweise den Streichinstrumenten sehr ähnlich. Ganz besonders gilt das für die Instrumente der Lautenfamilie. Durch das Anzupfen der Saite entstehen harmonische Schwingungen, die entsprechend der Dämpfung, die sie finden, abklingen. Im allgemeinen treten die höheren Teiltöne um so stärker hervor, je mehr der Anzupfpunkt von der Saitenmitte entfernt ist. Die Dämpfung hängt von der Frequenz ab. Besonders stark ist die Dämpfung an solchen Stellen, wo der Körper eine Resonanz hat. Im allgemeinen klingen die höheren Teiltöne schneller ab als die tiefen, so daß der Klang in seinem Verlauf immer dumpfer wird. Bei einigen indischen Instrumenten ist durch eine besondere Ausbildung des Steges dieses schnellere Abklingen der höheren Teiltöne verhindert.

Unter den Instrumenten mit geschlagenen Saiten ist besonders wichtig das Klavier. Auch hierbei ist der Aufbau im Prinzip derselbe wie bei Streichinstrumenten. Die Saiten sind durch Vermittlung eines Steges mit einem Resonanzboden gekoppelt, so daß die eigentliche Abstrahlung durch den Resonanzboden geschieht. Nach den früher unter II, 7 dargelegten Prinzipien ist es einleuchtend, daß die tiefsten Töne nur dann merklich abgestrahlt werden können, wenn der Resonanzboden groß genug ist. Hieraus erklärt es sich, daß die tieferen Töne bei den großen Flügeln besser klingen als beim Klavier. Über die Vorgänge beim Auftreffen des Hammers auf die Saite sind viele und eingehende Versuche gemacht worden. Hiernach erfolgt das Wiederabwerfen des Hammers nach dem Auftreffen nicht allein durch die Elastizität des Hammers selbst, sondern wird auch durch die Saite bewirkt. Eine zweite Berührung zwischen Hammer und Saite, wie sie grundsätzlich möglich ist, ist bei den Instrumenten unerwünscht. Es ist viel über die Frage diskutiert worden, inwieweit es dem Spieler möglich ist, durch besondere Anschlagtechnik auf die Klangfarbe einzuwirken. Hierzu ist zu bedenken, daß bei allen Klavieren der Hammer nicht bis an die Taste herangeführt wird, sondern daß er das letzte Stück Wegs bis zur Berührung mit der Saite losgelöst von der Taste zurücklegt. Man sollte daher erwarten, daß die einzige Variable, die der Spieler beeinflussen kann, die Geschwindigkeit ist, mit der der Hammer auf die Saite auftrifft. Dem steht die Ansicht vieler Musiker entgegen, die eine weitere Beeinflussung der Klangfarbe durch Modifikation des Anschlags für möglich hält. Es sind neuerdings von verschiedenen Seiten eine Reihe von sehr sorgfältigen Untersuchungen hierzu durchgeführt worden, die alle übereinstimmend zu dem Ergebnis kommen, daß in

der Tat nur die Hammergeschwindigkeit verändert werden kann, daß allerdings mit größerer Hammergeschwindigkeit nicht allein die Lautstärke, sondern auch die Klangfarbe sich verändert. Jedenfalls entwickelt eine bestimmte Hammergeschwindigkeit immer einen bestimmten Klang. Die entgegenstehende Ansicht vieler Musiker beruht auf einem Irrtum, dem man bei rein subjektiver Beobachtung in akustischen Fragen ja so oft ausgesetzt ist.

Die Teiltöne des Klavierklanges werden ihrer Amplitude nach mit wachsender Ordnung schnell kleiner. Bei neueren Instrumenten ist bei mittlerer Tonhöhe im Ausklang fast nur der Grundton zu erkennen. Es ist sehr interessant, die historische Entwicklung zu verfolgen, die hierzu geführt hat. Während das Clavichord noch sehr hohe Obertöne hat, treten sie beim Cembalo schon sehr viel stärker zurück; noch weniger Obertöne hat dann das Hammerklavier und am wenigsten der moderne Flügel. Dieses Resultat, das eine sehr bedeutende Verbesserung der musikalischen Wirkung darstellt, ist rein auf empirischem Wege durch Verbesserung des Materials für Saite und Hammer, durch geeignete Wahl der Anschlagspunkte und durch Verbesserung im Bau der Resonanzböden erreicht worden. Beim Anschlag treten im Klang sehr hohe Amplituden auf, die aber sehr schnell zurückgehen. Es zeigt sich, daß dieser Effekt, der gerade für den Klavierklang sehr charakteristisch ist, auf eine Drehschwingung des Steges zurückzuführen ist. An Stellen, wo der Steg stark gekrümmt ist, also solche Drehschwingungen nicht ausführen kann, ist der Tonansatz wenig präzise. Hierdurch erklärt es sich, daß Klaviere mit geradem Steg einen sehr gleichmäßigen Ton über den ganzen Bereich haben.

Schließlich sei noch eines neueren Ergebnisses bezüglich der Stimmung von Klavieren gedacht. Wenn das Klavier nach der temperierten Skala gestimmt ist, so müßten die verschiedenen Tonarten, abgesehen von ihrem absoluten Tonhöhenunterschied, völlig gleichberechtigt sein. In Wirklichkeit beobachtet man aber, daß die verschiedenen Tonarten auch einen verschiedenen Klangcharakter haben. Daß auch hier wieder eine subjektive Täuschung vorliegt, erscheint unwahrscheinlich. Diese Frage ist deshalb durch genaue Prüfung der Abstimmung von Klavieren unmittelbar nach erfolgter Stimmung untersucht worden und hat zu einem ebenso einfachen wie überraschenden Resultat geführt: Es zeigt sich nämlich, daß kein Klavierstimmer die temperierte Skala genau innehält, sondern unbewußt immer Abweichungen hiervon vornimmt, die dann die verschiedenartige Wirkung der einzelnen Tonarten verständlich machen. Der Versuch, ein Klavier wirklich auf die reine temperierte Skala abzustimmen, hat ergeben, daß dann der Unterschied der einzelnen Tonarten verschwindet. Allerdings verliert dann auch der Klavierklang an Schönheit.

Unter den anderen Instrumenten für nichtstationären Klang, den Schlaginstrumenten, seien hier nur die Glocken erwähnt wegen eines eigentümlichen Effektes, der viel umstritten war und der wohl auch heute noch nicht restlos geklärt ist. Der Glockenklang weist zahlreiche Teiltöne auf, die aber nicht harmonisch zueinander liegen. Besonders auffallend hierbei ist der sogenannte Schlagton. Beim subjektiven Hören des Glockenklanges ordnet nämlich das Ohr diesem Klang eine bestimmte Frequenz zu. Diese Frequenz, das ist die des Schlagtons, ist aber objektiv in diesem Klang nicht nachweisbar, auch nicht durch Resonatoren zu verstärken. Es handelt sich hier augenscheinlich um einen physiologischen Effekt. Die beste Erklärung, die man heute hierfür hat, ist wohl die, daß es sich bei diesem Schlagton um einen physiologisch-objektiven Differenzton zwischen dem 4. und 5. Teilton handelt.

21. Elektrische Musikinstrumente

Die Enwicklung der Elektrotechnik und insbesondere die Möglichkeit, ohne erheblichen Aufwand Schwingungen mit Hilfe von Elektronenröhren in jeder gewünschten Form erzeugen zu können, hat in neuerer Zeit zu dem Versuch ermuntert,

elektrische Musikinstrumente zu bauen. Wenn man sich vor Augen hält, daß unsere musikalische Literatur in engster Anlehnung an die Entwicklung der mechanischen Musikinstrumente entstanden ist, wenn man ferner berücksichtigt, welche Vollendung diese mechanischen Musikinstrumente erreicht haben und welche weitgehenden Möglichkeiten für Klangfarbeänderungen man durch Kombination dieser Instrumente erhalten hat, so wird man diese neue Konstruktion elektrischer Musikinstrumente als ein weitaussehendes Unternehmen betrachten, dessen Erfolg vorläufig noch in weiter Ferne liegen wird. Man muß aber hier zwischen zwei Gruppen von elektrischen Instrumenten unterscheiden. Bei der einen findet sowohl die Erzeugung als auch die Wiedergabe der Schwingungen ausschließlich auf elektrischem Wege statt. In der ersten Begeisterung hat man in der Möglichkeit, in der Klangfarbenerzeugung völlig unbeschränkt zu sein, einen großen Vorteil gesehen. In Wirklichkeit liegt aber wohl gerade hierin eine große Schwierigkeit. Die ganz unbeschränkte Willkür in der Möglichkeit, Klangfarben zu erzeugen, hat wohl eher Verlegenheiten gebracht. Es liegt wohl so, daß für die Ausnutzung solcher Möglichkeiten noch die Komponisten fehlen. Alle die zahlreichen Vorschläge, die für die Herstellung solcher Instrumente gemacht worden sind, haben bisher kaum zu einer Verwendung bei ernster Musik geführt. Man begegnet ihnen heute wohl nur auf Varietébühnen, und es wird bei dieser Gelegenheit weniger der akustische Reiz genossen, als die neuartige Technik angestaunt.

Die zweite Gruppe von elektrischen Instrumenten hat schon mehr Eingang gefunden. Hierbei geschieht die Schwingungserzeugung auf mechanischem Wege wie bisher. Der Gedanke hierbei ist der, den komplizierten Aufbau von Instrumenten aus zwei Schwingungssystemen zu vermeiden, indem die Schwingungen des primären Körpers elektrisch aufgenommen und wiedergegeben werden. Hier sind vor allen Dingen Klavierkonstruktionen zu nennen, bei denen ein Resonanzboden dadurch überflüssig wird, daß die Schwingungen der Saiten elektrisch aufgenommen und nach entsprechender Verstärkung einem Lautsprecher zugeführt werden. Dieses Verfahren gestattet zwar nicht eine ganz unbegrenzte Ausnutzung aller Klangfarbenmöglichkeiten. Immerhin läßt sich doch eine Bereicherung der bisher gebräuchlichen Klangfarben erzielen und auch vor allen Dingen gerade beim Klavier eine Änderung der Dämpfung in weiten Grenzen erreichen, die eine sehr vielseitige Verwendung solcher Instrumente ermöglicht.

Neue Bücher

Musik und Bild

Festschrift. Max Seiffert zum 70. Geburtstag. In Verbindung mit Fachgenossen, Freunden und Schülern herausgegeben von Heinrich Besseler, Kassel 1938, 160 S., 39 Bildtafeln mit 81 Abb., kart. RM. 7.—.

Die Festschrift ist „dem großen Kenner und Wiedererwecker der deutschen Musik des Barockzeitalters" gewidmet, dessen Werk „zeugt von der unermüdlichen, verantwortungsvollen Sachhingabe, der meisterlichen Beherrschung des Handwerks, der Stetigkeit und Treue des Schaffens, in der sich deutsche Gelehrtenüberlieferung vorbildlich kundgibt" (Vorwort). Es war ein glücklicher Griff des Herausgebers, den Festschriftband auf einen ausgewählten Grundgedanken zu stellen. So gewinnt die Festgabe an Geschlossenheit und Weite, Einheit und Vielgestalt zugleich und vermag überdies einen wissenschaftlichen Vorstoß in eindeutiger Richtung zu führen. Diese Richtung wurde angezeigt durch den im Eröffnungsheft des „Archivs für Musikwissenschaft" (1918) erschienenen bilddeutenden Aufsatz des Jubilars, dem die Musikwissenschaft besondere Anregungen verdankt. Das Thema „Musik und Bild" kommt gleichzeitig dem repräsentativen Charakter der Festschrift entgegen. Die einzelnen Beiträge geben eine vielfache Abwandlung des Leitgedankens, ohne die Absicht zu haben, „das weite Thema nach allen Richtungen zu durchmessen und auszuloten" (Vorwort).

Seit Forkels Bildnissammlung und Gerbers Bildverzeichnis hat das Bild in der neueren Musikgeschichtsschreibung stets seinen Platz ausgefüllt: als Quelle zur Biographie, als Zeugnis persönlichen Lebens. In diesem Sinne stellt H. Miesner *Porträts aus dem Kreise Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bachs* zusammen. Musiker, Gelehrte, Dichter, Gönner machen die Umwelt der Bach-Söhne in ihren sprechenden Bildnissen lebendig. K. Taut berichtet *Aus einem Musikerstammbuch des 19. Jahrhunderts.* Es sind Erinnerungsblätter, Zeichnungen, Namenszüge, Sprüche aus dem Besitz von A. J. F. Böhme, der zu den Musikern gehört, „die als Pioniere deutscher Musik lange Jahrzehnte ihres Lebens zum Ruhme ihrer Heimat im Ausland" arbeiteten. Die Beziehungen Spohr-Hauptmann-Schumann treten in den Vordergrund. Vornehmlich biographischen Sinn hat gleichfalls der Beitrag *Die musikalischen Wesensbestandteile in der Kunst Moritz v. Schwinds* von W. Vetter. Schwinds Bilderkreis „Die Symphonie" wird für das Beethoven-Schubert-Verhältnis des Malers ausgewertet. Hier darf man die Untersuchungen J. Müller-Blattaus über *Die musikalische Karikatur* anreihen. Die karikierende Zeichnung wird nach der Storckschen Sammlung als Zerrspiegel ausgenutzt, „der die wesentlichen Züge übertreibt und entstellt, sie aber gerade dadurch stärker hervorhebt". Durch die Geschichte hin bis zu R. Wagner wird diese Betrachtung gleichsam zur Wesensschau mit umgekehrtem Blickrohr.

Der Großteil der Abhandlungen betrifft Musizierbilder zur älteren Musikgeschichte. Hier wird das Musizierbild als Zeugnis der Musizierweise genommen. Damit ist die eigentliche Mitte des Buches berührt. Die Versuche, Musizierweise und -bild miteinander in Verbindung zu bringen, sind noch nicht alt. Das verflossene Jahrhundert hatte für die ältere Musik zwei einander ausschließende Leitsätze aufgestellt: das sogenannte „reine Vokal-Ideal" und das sogenannte „reine Instrumental-Ideal". Dort wird die gesamte ältere Musik als Gesangsmusik aufgefaßt, hier als Instrumentalmusik gedeutet; dort steht — von der musikalischen Restauration erhöht — als Gipfelpunkt Palestrina, der alle andern Musiker zu Vor- oder Nachläufern werden läßt, hier gilt — von der gewohnten Orchesterübung her — als richtender Wertmaßstab für alle andern musikalischen Gebilde Beethoven; dort wird etwa eine Chanson des 15. Jahrhunderts, ursprünglich für Einzelstimme und stützende Instrumente gesetzt, nun textiert, bearbeitet, neu herausgegeben und musiziert wie eine vollstimmige Chormesse Palestrinas, hier wird etwa ein Messesatz des 16. Jahrhunderts, für vollstimmigen Chor gesetzt, nun instrumentiert, bearbeitet, neu herausgegeben und musiziert wie eine Klaviersonate Beethovens; dort macht man aus der Musikgeschichte ein „Gesangbuch" zur Erbauung des Menschen, hier fertigt man aus der Musikgeschichte ein „Klavierbuch" zur Belehrung des Menschen. Beide musikalischen Auffassungs- und Aufführungsweisen begreifen Wesen und Wirklichkeit des Kunstwerks im vereinzelten Klanggegenstand selbst, im sinnlich erfahrenen Noten- und Hörbild; beide verbrauchen

die Musik der Geschichte vorbehaltlos in der Musikübung der Gegenwart; beide denken und handeln letztlich unhistorisch. Die Vertreter beider Lager müssen sich hartnäckig gegen die Benutzung des Musizierbildes als Forschungsmethode wehren, da im gleichen Augenblick ihre Wissenschaftsgrundlagen bedroht erscheinen. So schreibt der Führer des vokalen Lagers: „Ganz verfehlt scheint mir der Versuch, an Hand von Miniaturen und Gemälden Besetzungs- oder gar Stilfragen zu lösen". In ähnlicher Weise äußert sich zu gleicher Zeit ein Sprecher der instrumentalen Gruppe: „Die bildnerische Auffassung hat in erster Linie nicht der exakten Überantwortung der musikalischen Technik zu dienen."

Mit dem Niedergang des Jahrhunderts in den äußeren und inneren Erschütterungen des Weltkrieges entstanden die ersten Gegenkräfte gegen jene beiden Leitsätze, die sich trotz und in ihrer Gegensätzlichkeit gegenseitig bedingen. Ihre anspruchsvolle Gültigkeit wurde fraglich. Damit erst bildete sich die innere Möglichkeit, für die Erkenntnis der älteren Musik das zeitgenössische Bild methodisch auszunutzen. Man wollte sich möglichst unvoreingenommen mit neuen Mitteln vom historischen Tatsachenbestand überzeugen. Die Ausnutzung des Bildes für die Erkenntnis der älteren Musik heißt zugleich: 1. Über die bewährten und überlieferten Fachmethoden hinaus wird die Methode der Bildbeschreibung zur Rand- und Hilfsmethode erhoben. Sie tritt als Ergänzung dann ein, wenn die gewohnten Methoden nicht mehr ausreichen. 2. Wenn bisher die Musikerbiographie, die Kulturgeschichte der Musik und die Werkanalyse wechselseitig im Vordergrund standen, so weist das Bild aus der Eigenart seiner Zeugniskraft auf die Trägerschicht der Musik hin. Das Augenmerk richtet sich darauf, wer eine bestimmte Musik ausführt und wie sie ausgeführt wird. 3. Zugleich deutet das Musizierbild an, unter welchen Umständen die Musik ins Leben tritt, in welcher Art und Weise sie eingelagert ist in den Lebenszusammenhang. — Damit muß zugleich die Auffassung von Wesen und Wirklichkeit des Kunstwerks neu in Fluß geraten.

Hier ist, nach einigen Vorversuchen, M. Seiffert im letzten Kriegsjahr mit seiner Bildauswertung vorgestoßen. Ähnliche Unternehmungen folgten. In diesem Zusammenhang steht der Kern der Festschriftaufsätze. G. Schünemann berichtet an Hand stoffreicher Bilderchroniken über *Volksfeste und Volksmusik im alten Nürnberg.* Das faselnächtige Schembartlaufen der Zünfte zeigt eine vielfältige Verwendung der Volksmusik und ihres Instrumentariums. G. Frotscher sucht nach *Volksinstrumenten auf Bildwerken des 16. und 17. Jahrhunderts.* Eigenständigkeit der Volksmusik und Zuordnung ihrer Instrumente wird an wenig bekannten Bildern herausgearbeitet. Die Beigabe entsprechender Melodien läßt die einzelnen Instrumente in ihrer jeweiligen Eigenart besonders lebendig werden. W. Ehmann gibt über *Das Musizierbild der deutschen Kantorei im 16. Jahrhundert* eine vergleichende Zusammenstellung und zieht Folgerungen für Einzelfragen der Aufführungspraxis. K. G. Fellerer erläutert *Musikalische Bilddarstellungen des 15. und 16. Jahrhunderts zu Freiburg im Üchtland,* wobei einige Altargemälde Rückschlüsse auf zeitgenössische Instrumentenbeschaffenheit und -verwendung ermöglichen. G. Pietzsch führt in *Dresdener Hoffeste vom 16.—18. Jahrhundert* ein. Von der weiteren Erschließung und Auswertung der wiederentdeckten Bilderhandschriften und Kupferdrucke über das barocke Festgepränge eines beispielgebenden Hofes darf noch manches erwartet werden. M. Schneider beschreibt *Ein Braunschweiger Freudenspiel aus dem Jahre 1648* nach Inhalt und Spielweise. Noten und Abbildungen verdeutlichen diese allegorische Friedensfeier, deren halbopernhafte Handlung von Knaben getragen wird.

Solche Beschreibungen von Bildern als historisches Wirklichkeitszeugnis gewinnen ihre stillschweigenden Voraussetzungen und Folgerungen: 1. Sie sprechen im Bereich der älteren Musik weder für „rein vokale" noch für „rein instrumentale" Ausführung, sondern für freie, gemischte Besetzung durch Menschenstimmen, Melodie- und Tasteninstrumente. Die Musiziergruppen sind zumeist überraschend klein und stellen durchweg eine Gemeinschaft von Berufsmusikern dar. 2. Sobald aber als Leitsatz freie Besetzung erkannt wird, sobald also nicht ein bestimmt vorgestellter Klangcharakter in einer bestimmten Musik gesucht wird, ist das Wesen dieses musikalischen Kunstwerks auch nicht mehr im vereinzelten Klanggegenstand zu fassen, in seiner sinnlichen Erscheinung allein. Damit wird zugleich angedeutet, wie eine solche Musik nicht in sich selbst ruht, wie sie von sich selbst fortweist, wie ihr Schwerpunkt, ihre Sinnsetzung außerhalb ihres sinnlichen Klangbildes liegen muß. 3. Die Bilder zeigen,

daß diese Musik niemals für sich allein vor sich geht, vor etwa untätigen Zuhörern. Während ihres Ablaufes geschieht immer etwas: zu ihr wird gebetet, sich unterhalten, gegessen, getanzt, marschiert. Die Musik bleibt zahnradmäßig verhakt in eine Wechselhandlung; sie ist weder „Erbauung" noch „Belehrung", sondern Teil dieser Handlung selbst. Die Musik bleibt eingelagert in den Gang des ablaufenden Lebens; sie scheint das Leben anzutreiben, zu formen, ja überhaupt erst zu bewirken.

Damit führt das Musikbild auf die Musikanschauung hin. Die Musikauffassung gerät von Grund auf neu in Bewegung. Das Bild leitet die Musik über sich hinaus, um außer- und vormusikalische Zusammenhänge aufzusuchen. Mit dieser Aufgabe beschäftigt sich eine letzte Gruppe der Festschrift-Beiträge. H. J. Moser stellt mit *Symbolbeigaben des Musikerbildes* eine Überleitung. Die verschiedenartigsten Symbole weisen der Musik und ihren Trägern einen bestimmten Ort an. Hier kann auch der Aufsatz E. Schenks eingefügt werden, der *Johann Theiles Harmonischen Baum* als symbolische Stilisierung des Notenbildes erläutert. Urbild und Auflösung sind beigegeben. F. Blume spürt in seinem Beitrag *Musik, Anschauung und Sinnbild* den verschiedenen Möglichkeiten der Musik als Zeichen nach; er fragt „nach den denkbaren und erfahrbaren Beziehungen überhaupt, die zwischen der Musik und der Welt des Anschaulichen bestehen können". Dabei wird der vielschichtigen Verquickung von „Programmusik, Ornamentalkunst, Musik gestisch-rhythmischen Charakters, Musik als spiegelreines Sinnbild, Augenmusik, Wort-Tonverhältnis als Semantik" usw. ordnend nachgegangen. H. Besseler wandelt die Frage „Musik und Bild" zur Aufgabe *Musik und Raum*. Es wird gezeigt, daß die Musik auf „den Raum angewiesen und von alters her eine raumfüllende, vom Raum geprägte Kunst ist". Der musikgebundene Klingraum weitet sich zum umfassenden Lebensraum. „Er ist vor dem Einzelkunstwerk und vor dem großen Schöpfer da, als Ergebnis des Wachstums, dessen Wurzeln tief hinabreichen in Rasse, Volk, Landschaft, Geschichte und gemeinsame Lebensform". In R. Steglichs Einleitungsaufsatz *Über die Wesensgemeinschaft von Musik- und Bildkunst* tritt schließlich die Frage nach der Ganzheit der künstlerischen Lebensäußerungen auf. Die gemeinsame Verbindung wird gefunden in „der ursprünglichen und ganzheitlichen, allem Leben und Bilden als Träger auch jeglichen bewußten, willkürlichen Tuns eingeprägten Grundbewegung". Diese gemeinsame Grundbewegung verdeutlicht sich in Musik-, Dichtungs- und Bildbeispielen verschiedener Geschichtsspannen bis in die jüngere Vergangenheit. Nicht nur als „Wissensgut", sondern als „Lebenskraft" sollen diese Grundtatsachen zu begreifen sein. So wird einsichtig gemacht, „daß die vom Grund aus vorgehende Betrachtung der Künste die Zeitwende der Gegenwart als im wahren Sinne des Wortes not-wendigen Grundbeginn eines neuen Zeitalters unserer Geschichte erweist".

Dem vom Verlag haltbar und geschmackvoll ausgestatteten Festband ist ein Werkverzeichnis des Jubilars von Th. Schneider beigegeben. Wilhelm Ehmann, Freiburg i. Br.

Leopold Mozarts Briefe an seine Tochter.

Herausgegeben von Otto Erich Deutsch und Bernhard Paumgartner. 8°, XVI u. 592 S. Verlag Anton Pustet, Salzburg 1936.

Den musikgeschichtlichen Wert dieser Erstveröffentlichung von über 125 Originalbriefen Leopold Mozarts aus seinen beiden letzten Lebensjahren, die sich zum größten Teil im Besitz der *Internationalen Stiftung Mozarteum* in Salzburg befinden, habe ich an anderer Stelle („Die Musik" 29/6 und „Die Musikwoche" 5/22) eingehend dargestellt. Dem Ortsgeschichtler wird das von Vater Leopold liebevoll eindringend gezeichnete Kulturbild Salzburgs am Vorabend der französischen Revolution ebenso willkommen sein wie dem Mozartforscher die Abrundung, welche das menschliche Bild des Briefschreibers durch die Veröffentlichung erfährt. Bedeutsam ist vor allem das Wie der Darstellung von hunderterlei Kleinigkeiten des Alltags, in deren Mittelpunkt der Enkel Leopold steht. Es bezeugt die Besonnenheit und Weltklugheit, die feste Verwurzelung in der Aufklärungsgeistigkeit, den oft zu saftiger Derbheit gesteigerten Humor — Züge, die völlig dem Abertschen Leopold Mozart-Bild entsprechen und auch meine im Salzburger Kongreßbericht von 1931 (S. 45) vertretene Auffassung bestätigen, daß der „Hang zum Niedrigkomischen" bei Mozart nicht ausschließlich mütterliches Erbteil sei.

Angesichts der positiven Werte ist es tief bedauerlich, daß diese Briefausgabe, die nach dem

anspruchsvollen Vorwort wissenschaftlich zuverlässig sein will, infolge der paläographischen Unsicherheit der Herausgeber als höchst unzuverlässig bezeichnet werden muß. Von dem unglücklich durchschossenen Satz, der fehlenden Numerierung der Briefe, die Lesbarkeit und Übersichtlichkeit nicht eben fördern, und der mit den wenigen Parallelstellen der Schiedermairschen Briefausgabe nicht übereinstimmenden Setzung großer und kleiner Anfangsbuchstaben abgesehen, ist die bei Leopold Mozart geübte Unterscheidung von Kurrent- und Antiquaschrift unberücksichtigt geblieben. Hieraus ergibt sich auch der unbegreifliche und angesichts der ungemein klaren Schriftzüge des Schreibers unentschuldbare Grundfehler der Textlesung: die weitgehende Verwechslung von e und r, die zu den unglaublichsten, nur aus völligem Mangel an Sprachgefühl erklärbaren Wortbildungen führt, die nicht etwa als dialektbedingt aufzufassen sind. Auf Grund eingehender Prüfung der Eigenschriften muß gesagt werden, daß mit dem Bekenntnis des Vorwortes (S. XIV) „In der Lesung sind das kleine e und r am Schlusse der Worte leicht zu verwechseln gewesen. Es dürfte richtiger sein statt halbr – halbe und statt Schur – Schue zu lesen" der wahre Sachverhalt nicht aufgeklärt ist. Denn e und r waren überhaupt nicht zu verwechseln! Vielmehr bedient sich Leopold Mozart, was auch im 18. Jahrhundert keine Seltenheit darstellt, der zwei Formen des e (Kurrent und Antiqua). Die Antiqua-e-Form wurde von den Herausgebern unbegreiflicherweise mit r gleichgesetzt, und so kamen nicht nur am Wortende jene Falschlesungen zustande, von denen ich a. a. O. eine kleine „Blütenlese" mitgeteilt habe. Ich ergänze sie mit „Filzschurch" statt „Filzschuech" (S. 46), „Rurben" statt „Rueben" (S. 146), „Blatterngrürbl" statt „Blatterngrüebl" (S. 301), „wirs" statt „wies" (S. 362), „daßr" statt „daß er" (S. 362) usw. Das Wort „Blatterngrüebl" (S. 301) enthält beispielsweise die beiden e-Formen: in der zweiten Silbe die Kurrent- und in der dritten Silbe die Antiquaform. Ein Phantasiegebilde ist ferner die „Hurbernannerl" (S. 121 f.); die im Salzburgischen übliche Namensform „Hueber" liegt nicht vor. Vielmehr muß es a. a. O. wie auch später (S. 172, 203, 295 u. ö.) korrekt „Hubernannerl" heißen. Ebenso findet sich beispielsweise S. 171 und 174 die richtige Lesung „Schue" und S. 250 „Spitzbieberey" statt „Spitzbirberey".

Erinnern wir noch an weitere Falschlesungen wie „Cananist" statt „Canonist" (S. 251), an überflüssige Wort-, Buchstaben- und Silbenergänzungen wie „Gott seys (es) gedankt!" (S. 259), „Hofnung zu einem artigen, jungen, edlen Mann mach(t)en" (S. 188) oder „der Leopoldl laßt euch alle küssen, der täglich kommt, mich (auf-)zuwecken" (S. 384), an sinnlose Orts- und Familiennamen („Peeheim" statt „Bergheim", „Hollbrunn" statt „Hellbrunn" oder „Panglerhaus" statt „Spanglerhaus"), an den möglicherweise druckfehlerbedingten Anfangssatz des Anmerkungsteiles „Wolfgangs Frau war seit 1781 (sic!) Konstanze, geb. Weber", in dem man beispielsweise den Hinweis auf Konstantin Schneiders und Hermann Spies' ausgezeichnete Arbeiten zur Salzburger Musikgeschichte oder Bernhardts „Van Swieten"-Studie („Der Bär" 1919/20) vermißt, so kann man sich des Eindrucks einer nicht nur oberflächlichen, sondern auch wissensmäßig ungenügend gegründeten Arbeit nicht erwehren. Die wissenschaftlich genaue Ausgabe der Briefe Leopold Mozarts an seine Tochter liegt somit heute noch nicht vor.

Erich Schenk, Rostock

Vorlesungen über Musik an Universitäten und technischen Hochschulen

Sommersemester 1938

Abkürzungen: S Seminar, Pros Proseminar, CM Collegium musicum
Angabe der Stundenzahl in Klammern

Basel. Prof. Dr. J. Handschin: Geschichte des Minnesangs (1) — Die russische Musik des 19. Jahrhunderts (1) — S: Übungen im Anschluß an die erste Vorlesung (2 14tägig) — Pros: Übungen im Anschluß an die zweite Vorlesung (2 14tägig) — CM voc. et instr. (2 14tägig) — Musikästhetisches Kolloquium (2 14tägig).

Prof. Dr. W. Merian: Johann Kuhnau als Komponist und Schriftsteller (1) — Lautentabulaturen (mit Übungen) (1).

Berlin. Prof. Dr. A. Schering: Deutsche Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts I: Die Romantik (3) — Europäisches Musikwesen im 19. Jahrhundert (1) — Pros Oberstufe (2) — Haupt-S (2) — CM instr. (Orchesterwerke des 18. Jahrhunderts) (2) — CM voc. (durch den Oberassistenten Dr. Adrio) (2).

Prof. Dr. G. Schünemann: Geschichte der Klaviermusik I (bis Bach) (2) — Übungen zur Musikwissenschaft (tonpsychologische Probleme) (2).

Prof. Dr. G. Frotscher: Musik und Musikleben Deutschlands im 17. Jahrhundert (2) — Übungen zur Musikkritik und Musikbetrachtung (2) — Musikalische Volkskunde (Übung) (2).

Prof. Dr. W. Danckert: Die nationalen Musikkulturen und ihre Lebensträger: Volkstum, Stammesart, Rasse (2) — Übungen zur vergleichenden Volksliedforschung (1) — Übungen zur Harmonielehre (2) — Übungen zum linearen Satz.

Prof. Dr. E. Schumann: Akustisches und tonpsychologisches Praktikum (1) — Forschungsarbeiten (Systemat. Musikwissenschaft, Tonfilm, Radiophonie) — S für Militärmusik (2).

Lehrbeauftr. Prof. Dr. A. Kreichgauer: Einführung in die musikalische Akustik (2).

Lehrbeauftr. Dr. A. Adrio: Kirchenmusik für Theologen: Musikalische Liturgik (1) — Übungen zur musikalischen Liturgik (2).

Bern. Prof. Dr. E. Kurth: Analysen musikalischer Kunstwerke verschiedener Epochen (2) — Musikgeschichte des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts (mit Erläuterungen an Schallplatten) (2) — Pros (mit Dr. E. Balmer): Studien zur frühen Mehrstimmigkeit (2) — S: Die Prinzipien der Orchesterbehandlung in der Hochromantik (2) — CM (Besprechung und Ausführung älterer Chor- und Instrumentalmusik (2).

Privatdozent Dr. M. Zulauf: Das protestantische Kirchenlied im Werke J. S. Bachs (1).

Privatdozentin Dr. E. Balmer: Geschichtliche Hauptetappen der Messenkomposition (1) — Pros (mit Prof. Dr. Kurth) (2).

Bonn. Prof. Dr. L. Schiedermair: Die Oper Deutschlands, Italiens, Frankreichs und Englands (Werden, Wesen, nationale Bedingtheiten) vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart (2) — S (2) — Praktische Orgelübungen (4).

Doz. Dr. J. Schmidt-Görg: Das deutsche mehrstimmige Lied bis zu Beginn des 17. Jahrhunderts (2) — Pros: Übertragung von deutschen, italienischen, französischen und spanischen Lauten- und Orgeltabulaturen (2) — Akustische Laboratoriums-Übungen (2).

Lehrbeauftr. Prof. W. Maler: Ausgewählte Kapitel aus der Harmonielehre (Generalbaßspiel, Volksliedbegleitung, einstimmiger Satz u. a.) (2) — Ausgewählte Kapitel aus der Kontrapunktübung (2).

Lektor A. Bauer: Die Harmonik Richard Wagners (als Übungen zur Harmonielehre) (2) — Der instrumentale Kontrapunkt bis zur Fuge (mit prakt. Übungen) (2) — J. S. Bachs Orgelwerke: Würdigung, Aufbau, Vorführung (2) — Entwerfen von Kompositionen (2).

Breslau. Prof. Dr. A. Schmitz: Bach und Händel (2) — Übungen zur Geschichte der Oper seit R. Wagner (2) — S (Vortragsarbeiten der Mitglieder).

Prof. Dr. E. Kirsch: Grundsätze und Grundbegriffe historischer Stilanalyse (2) — Übungen zur Übertragung älterer schlesischer Musik (2).

Doz. Dr. F. Feldmann: Musikgeschichte im Zeitalter des Früh- und Hochbarock (2).

Akad. Institut für Kirchenmusik. Prof. D. J. Steinbeck: Geschichte des evangelischen Kirchenliedes (1).

Prof. Dr. E. Kirsch: Harmonielehre (2).

Domkapellmeister Dr. Blaschke: Übungen im Gregorianischen Choral (1).

Oberorganist G. Richter: Praktische Orgelübungen. — CM voc., instr. (je 2).

Techn. Hochschule. Prof. Dr. H. Matzke: Musikalisch-praktische Übungen (CM) (2) — Stimmbildungskurs (2) — Das romantische Zeitalter der Musik (mit Schallplatten und Bildern) (1) — Orgelspiel und Orgeltheorie (1) — Technisch-musikwissenschaftliche Übungen (Schallplattenpraktikum) ($1^1/_2$) — Musikalische Formenlehre (1).

Darmstadt. Techn. Hochschule. Prof. Dr. Fr. Noack: Geschichte der deutschen Oper (2) — Wagners Ring des Nibelungen (1) — Vortragsschulung für Redner (1).

Dresden. Techn. Hochschule. Prof. Dr. E. Schmitz: Richard Wagner, wie wir ihn heute sehen (1).

Doz. Dr. G. Pietzsch: Geschichte der Musik in Sachsen (1).

Erlangen. Prof. Dr. R. Steglich: Beethoven (2) — S: Übungen über Beethovens Schaffensweise (2) — Musiktheorie (mit dem Assistenten) (2) — CM: Singgruppe, Spielgruppe (je 2). Univ.-Musikdirektor Prof. G. Kempff: Geschichtlicher Überblick über das Lied der Kirche (2) — Geschichte der Passionsmusik (mit musikalischen Erläuterungen) (1) — Liturgische Übungen: a) Luthers Formula missae 1523, b) Übungen im Altargesang (3) — Akademischer Chorverein: a) geistl. Chorwerke (Bach), b) Glucks Orpheus (2) — Akademisches Orchester: Vorbachsche Orchestersuiten (2) — Sprechkurs (Stimmbildung in Sprache und Gesang) für Anfänger, für Fortgeschrittene (2) — Unterricht im Orgel- und Cembalospiel (1) — Harmonielehre: a) für Anfänger, b) Studium von Samuel Scheidts Görlitzer Tabulatur (1650)(2
Harmonielehre: a) für Anfänger, b) Studium von Samuel Scheidts Görlitzer Tabulatur (1650) (2).

Frankfurt (M). Doz. Dr. H. Osthoff: Geschichte der Klaviermusik bis Bach (2) — Ausgewählte Kapitel aus der Geschichte der älteren Oper (1) — Übungen zur Geschichte der Instrumentalformen (2) — Arbeitsgemeinschaft für Filmkunde (gemeinsam mit Prof. Roedemeyer) (1) — CM voc., instr. (je 2) — Akademisches Kammerorchester (A. R. Mohr) (2).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. J. Müller-Blattau: Bach und Händel (1) — Die Musik der deutschen Klassik und Romantik (2) — S: Übungen zum musikalischen Schrifttum des 19. Jahrhunderts (2) — CM instr. (2); voc. (kleiner Chor) (2).

Doz. Dr. W. Ehmann: Pros: Übungen zur Stilbeschreibung (an Werken des 17. und 18. Jahrhunderts) (2) — CM voc. (großer Chor) (2) — Arbeitsgemeinschaft: Die deutsche Musikbewegung der Gegenwart (2).

Lehrbeauftr. Dr. B. Maerker: Formenkunde des Gregorianischen Gesangs: Von Tropus und Sequenz zum deutschen Volkschoral (1).

Freiburg (Schweiz). Prof. Dr. K. G. Fellerer: Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts (2) — Die Musik der Antike (1) — Einführung in die Musikpädagogik (1) — S: Die Theorie des Gregorianischen Chorals im Mittelalter (Interpretation der Quellen) (2) — Aufnahme musikalischer Denkmäler im Kanton Freiburg — Schola Gregoriana — CM voc., instr. (je 2).

Gießen. Prof. Dr. R. Gerber: Die Musik der deutschen Romantik (2) — S: Übungen zur Geschichte des deutschen Liedes am Ende des 19. Jahrhunderts (2) — CM (Madrigalchor): Alte a cappella-Musik (2).

Univ.-Musikdirektor Dr. St. Temesvàry: Musik und Religion (Vorträge mit prakt. Erläuterungen) (14tägig 1) — Harmonielehre, Formenlehre, Gehörbildung, Kontrapunkt und andere musiktheoretische Fächer für Anf. (1), für Fortgeschr. (1) — CM (Streichorchester) — Akademischer Gesangverein (Gemischter Oratorienchor) (2).

Göttingen. Prof. Dr. H. Zenck: Schriftbild und Klangbild in der abendländischen Musik (2) — Das ältere deutsche Lied (1) — S: Übungen zu Beethovens Symphonien mit besonderer Berücksichtigung der Skizzen (2).

Lehrbeauftr. Oberlandeskirchenrat Dr. Chr. Mahrenholz: Der christliche Gottesdienst in liturgisch-musikalischer Hinsicht (1).

Akadem. Musikdirektor K. Hogrebe: Liturgisches Singen (1 14tägig) — Universitäts-Singechor (2).

Greifswald. Prof. Dr. W. Vetter: Johann Sebastian Bach (2) — Abriß einer Geschichte der Klaviermusik vor Bach (1) — S: Übungen über Bach (2) — CM instr. (2).

Direktor des kirchenmusikalischen Seminars Prof. R. E. Zingel: Orgelbau und Einführung in das Orgelspiel (1) — Luthers reformatorische Tätigkeit auf musikalischem Gebiet (1) — Musiktheorie: Gehörübungen, Harmonisieren gegebener Melodien (1) — Chorübung (2).

Halle (S.). Prof. Dr. Max Schneider: Symphonie und symphonische Dichtung (2) — S (2) — Pros (2).

Doz. Dr. W. Serauky: Geschichte der Klaviermusik seit Mozart (2) — Übungen zur Klaviermusik der Neuromantik (Schumann, Chopin) (2) — Kammermusikübungen: Gemeinsames Spielen älterer Kammermusikwerke (2).

Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. A. Rahlwes: Harmonielehre I, II (je 2) — Kontrapunktische Übungen (1) — Lied- und Sonatenform, Analysen (1) — Instrumentationsübungen und Partiturspiel (2).

Hamburg. Prof. Dr. G. Anschütz: Der Stil in der Musik (mit praktischen Beispielen) (1) — Arbeiten zur Psychologie des Tonfilms (5).
Prof. Dr. W. Heinitz: Musikwissenschaftliches Praktikum (4) — Akustische Übungen zum Verständnis südostasiatischer Tonsysteme (1) — Diskussion über den biologischen Stil in Richard Wagnerschen Werken (1).
Lehrbeauftr. Leiter des Musikinstitutes Dr. H. J. Therstappen: Geschichte der Musik seit Beethoven (2) — Johannes Brahms (2) — Studentenchor (2) — Studentenorchester (2) — Kurse des Universitäts-Musikinstituts: Allgemeines Volksliedsingen (2), Mannschaftssingen (1), Volksliedübung für Singleiter (1).

Hannover. Techn. Hochschule. Prof. Dr. Th. W. Werner: Deutsche Musikgeschichte I (1) — J. S. Bachs geistliche Kantaten (1) — Musikästhetik (1) — Beethovens Symphonien (1) — Collegium musicum ($1^1/_2$).

Heidelberg. Prof. Dr. H. Besseler: Das deutsche Lied bis zur Gegenwart (2) — Tanz und Tanzmusik der europäischen Völker (1) — S: Arbeitsgemeinschaft für Fortgeschrittene (2), Musikgeschichtliche Übungen (2) — CM (2) — Madrigalchor (2).
Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. H. M. Poppen: Der Orgelchoral Joh. Seb. Bachs (1) — Harmonielehre der Klassik und Romantik II (2) — Analyse-Übungen (1) — Orgelspiel (1) — Musikalisch-liturgische Übungen (1) — Chor des Bach-Vereins (2) — Chor des Kirchenmusikalischen Instituts (2).

Innsbruck. Lektor Dr. W. Senn: Harmonielehre (2).

Jena. Prof. Dr. W. Danckert: Das europäische Volkslied (2) — Pros: Übungen zur Generalbaßpraxis (1) — S: Übungen zur völkerkundlichen Musikwissenschaft (1) — CM instr. (3).
Doz. Dr. O. zur Nedden: Die deutsche Musik im Geisteskampf der Jahrhunderte (mit Beispielen auf Schallplatten) (1) — Der konzertierende Stil (1) — S: Einführung in die Musikwissenschaft (1), Übungen mit Referaten (1).
Lehrbeauftr. Dr. H. Möller: Einführung in die europäische Volksliedkunde, mit Beispielen (1).
Leiter des Akadem. Konzerts Prof. R. Volkmann: Beethoven, Klaviersonaten, vorgespielt und erläutert (Fortsetzung) (2) — Praktische Übungen im Orgelspiel (2) — Chorproben.

Kiel. Prof. Dr. Fr. Blume: Allgemeine Musikgeschichte im Zeitalter der Wiener Klassik (3) — Franz Schubert (1) — S: Stilkritische Übungen zur Wiener Klassik (2) — Übung für Anfänger: Technik der musikalischen Analyse (1) — CM instr., voc. (mit Dr. Gudewill) (je 2).
Doz. Dr. B. Engelke: Geschichte d. französischen Musik II (1) — Brahms u. seine Schule (1).
Lektor Dr. K. Gudewill: Historisches Generalbaß-Spiel (2) — Übungen im mehrstimmigen Chorsatz (mit Analysen) (2) — CM (s. Blume).

Köln. Prof. Dr. Th. Kroyer: Johann Sebastian Bach (3) — Pros: Historische Grundlagen der Musiktheorie (1) — S: Stilkritische Übungen (2).
Prof. Dr. E. Bücken: Liedmusik und Liedprobleme von der Renaissance bis Schumann (3) — Musikwissenschaftliche Übungen (2) .
Prof. Dr. W. Kahl: Geschichte der älteren Klaviermusik (1).
Doz. Dr. W. Gerstenberg: Die Musik Franz Schuberts (2) — Pros: Übungen zur Geschichte der Schulmusik (2) — S: Übungen zur deutschen Motette des 16. Jahrhunderts (2) — CM: Orlando di Lasso (2), Spielmusik auf alten Instrumenten (2).
Lektor Prof. Dr. H. Lemacher: Melodie- und Harmonielehrübungen (1) — Formenlehre: Moderne (mit Schallplatten) (1).
Lektor Prof. Dr. H. Unger: Einführung in das Verständnis des musikalischen Kunstwerks (1).

Königsberg (Pr.). Prof. Dr. H. Engel: Geschichte der Musik im Überblick (2) — Richard Wagners Werke (2) — S: Mozarts Opern (1), Arbeitsgemeinschaft (Oberstufe) (2), Ältere Klaviermusik (1) — Geschichte des evangelischen Kirchenliedes mit besonderer Berücksichtigung Ostpreußens (Leiter: Dr. Kelletat) (1) — Orgelkurs für Studierende der Theologie (Leiter: Dr. Kelletat) (1) — CM voc., instr. (je 2).

Leipzig. Prof. Dr. H. Schultz: Die Musik des Altertums (1) — Bruckner und Brahms und ihre Umwelt (3) — Pros Vorkurs: Die Mensuralnotation seit 1450 (2), Hauptkurse: Das deutsche Lied des 18. Jh. (2), Musikpsychologie und vergleichende Musikwissenschaft (durch

Assistenten Dr. Husmann und Dr. Wellek) (2) — S: Wertung des Beethoven-Schrifttums (2) — CM instr.: Spielopern der Romantik (Aufführungen in Bad Lauchstädt) (2), voc. (durch Assistent Dr. Husmann): Deutsche Chorlieder des 17. Jh. (2).

Lektor Prof. Dr. H. Grabner: Harmonielehre I und II; Kontrapunkt I und II; Lied- und Motettenkomposition; Partiturspielen (je 1).

Lehrbeauftr. Studienrat Dr. A. Simon: Sprechbildung (2 Gruppen); Redeübungen (je 2).

Marburg. Prof. Dr. H. Stephani: Die Musik des 19. Jahrhunderts (2) — Geschichte der Kirchenmusik (2) — Der lineare Stil (1) — S: Übungen zur Musik des 19. Jahrhunderts (2) — CM instr. (2) — Chorsingen (2).

Doz. Dr. H. Birtner: Musik im späten Mittelalter und im Zeitalter des Humanismus (von Dunstable bis Josquin) (2) — S: Übungen zur Musik im Zeitalter Josquins (2) — CM voc.: Deutsche und niederländische Chormusik des 15. und 16. Jahrhunderts (2).

München. Prof. Dr. R. v. Ficker: Die Grundlagen der abendländischen Musik (2) — Musikalische Stilkunde (2) — Musikwissenschaftliche Übungen (2).

Prof. Dr. A. Lorenz: Der musikalische Aufbau von Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen" (mit Schallplatten) (2) — Richard Strauß und seine symphonischen Dichtungen (mit Schallplatten) (1) — Harmonielehre II (2) — Übungen im doppelten Kontrapunkt und in der Fugenlehre (1) — Musikalische Formenlehre (2).

Prof. Dr. O. Ursprung: Die Musiktheoretiker bis zur Renaissance (2) — Stilkundliche Übungen zur älteren Musikgeschichte II (Schrifttumskunde) (2).

Prof. Dr. G. Fr. Schmidt: Die vorklassische Symphonie (2) — Mozart und die deutsche Oper (1) — Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger und Fortgeschrittene (2)

Münster (W.). Prof. Dr. W. Korte: Die Musik des deutschen Barock (2) — S: Die Oper Mozarts (2) — Pros: Einführung in die romantische Oper (2) — CM (2) — Universitätschor (2).

Lehrbeauftr. Dr. K. Ameln: Die musikalischen Grundlagen der evangelischen Liturgie (1) — Musikalische Übungen zur evangelischen Liturgie (1) — Kirchenmusikalische Arbeitsgemeinschaft (Akademischer Kirchenchor) (2).

Lektor Domchordirektor W. Lilie: Formenlehre des Gregorianischen Gesanges II (1) — Geschichte und Theorie des Gregorianischen Gesanges (1) — Praktische Gesangübungen (1).

Prag. Deutsche Universität. Prof. Dr. G. Becking: Beethoven; Reife und Vollendung. Mit musikalischen Beispielen (3) — S: Echtheitsfragen (2) — Pros: Anleitung zur Aufführung alter Chormusik (praktische Einführung in die Leitung) (2) — Vorkurs. Musiktheorie für Musikhistoriker (1) — CM: Gemeinsame Besprechung und Aufführung alter Musikwerke. Chor, Orchester (je 2).

Privatdoz. Dr. P. Nettl: Liest nicht.

Lektor Prof. Dr. Th. Veidl: Harmonielehre ($1^1/_2$) — Kontrapunkt ($1^1/_2$).

Tübingen. Stellvertr. Univ.-Musikdirektor Prof. C. Leonhardt: Liszt, Bruckner und Brahms als Symphoniker (1) — S: Übungen zur Frühgeschichte der Oper (2) — Harmonielehre I (mit Ass. Dr. K. Fr. Leucht) (2) — Harmonielehre II (mit Leucht) (1) — Kontrapunkt (1) — Angewandte Harmonielehre mit Übungen am Klavier (Partitur- und Generalbaßspiel, freie Begleitung) (1) — Akad. Orchester (2) — Akad. Chor (2) — Singkreis (mit Leucht) (1).

Wien. Prof. Dr. R. Lach: Musikgeschichte in psychologischer und entwicklungsgeschichtlicher Beleuchtung II (3) — Psychologie und Pathologie der musikästhetischen Grundphänomene II (2) — Musikwissenschaftliche Übungen (2) — Gemeinsam mit Prof. Orel: Notationsgeschichtliche Übungen für Anfänger (2) — Gemeinsam mit Prof. Haas: Übungen in Bibliographie und Quellenkunde (1).

Prof. Dr. A. Orel: Johannes Brahms II (1) — Italienische Frührenaissance und neue Kunst im Norden (2) — Stilkunde (mit Übungen) (2) — Notationsgeschichtliche Übungen (s. Lach).

Prof. Dr. R. Haas: Zur Geschichte der Musiktheorie (2) — Übungen in Bibliographie und Quellenkunde (s. Lach).

Doz. Dr. L. Nowak: Die weltlichen Musikformen der Renaissance (2).

Lektor W. Tschoepe: Kurse zur Vorbereitung für die Aufnahmeprüfung ins S: Harmonielehre (2), Kontrapunkt (2), Formenlehre und Instrumentationslehre (1).

Lektor Dr. A. C. Hochstetter: Kurse zur Vorbereitung für die Aufnahmeprüfung ins S:

Formenlehre (1), Harmonielehre (2), Kontrapunkt, strenger Satz (2), Prakt. Übungen in der Harmonielehre (1).

Lektor Fr. Moser: Stimmbildung für den Sologesang (2).

Lektor Fr. Pawlikowski: Stimmschulung mit Rücksichtnahme auf den Chorgesang (2).

Würzburg. Prof. Dr. O. Kaul: Grundfragen der Musikästhetik (2) — Musikwissenschaftliche Übungen (2) — CM instr. (1).

Zürich. Prof. Dr. Fr. Gysi: Orchester und Orchestermusik in ihrer geschichtlichen Entwicklung (1) — Das deutsche Lied seit Schubert (2) — S: Musikideale und Musiktheorien der Romantiker. Lektüre der musikalischen Schriften von E. Th. A. Hoffmann (1).

Prof. Dr. A.-E. Cherbuliez: Einführung in die Musikgeschichte des Mittelalters (1) — Die Instrumentalmusik der Romantik (1) — S: Übungen zur Musikgeschichte des Mittelalters (2), Repetitorium der Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts (2) — CM voc. et instr. (2).

Mitteilungen

Musikwissenschaftliche Tagung anläßlich der Reichsmusiktage 1938 Düsseldorf vom 26. bis 28. Mai

Im Rahmen der vom Herrn Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda Dr. Goebbels veranstalteten Reichsmusiktage 1938 Düsseldorf findet eine musikwissenschaftliche Tagung statt nach folgendem Plan:

Donnerstag, den 26. Mai, 15 Uhr, Oberlichtsaal der Tonhalle

Die deutsche Musik

Gruppenleiter: Prof. Dr. J. Müller-Blattau, Prof. Dr. A. Schmitz.

Vorträge: Prof. Dr. J. Müller-Blattau, Freiburg: „Das Deutsche in der Musik". — Dr. H. J. Therstappen, Hamburg: „Die Musik im großdeutschen Raum". — Prof. Dr. A. Schmitz, Breslau: „Neue Ergebnisse landeskundlicher Musikforschung in Schlesien". — Prof. Dr. W. Kahl, Köln: „Soziologisches zur neueren rheinischen Musikgeschichte". — Prof. Dr. K. Hasse, Köln: „Die großen Meister der Musik und das deutsche Volk". — Dr. W. Gerstenberg, Köln: „Gemeinschaftsmusik und Konzert".

Donnerstag, den 26. Mai, 15 Uhr, Nebensaal des Oberlichtsaals der Tonhalle

Deutsche Meister

Gruppenleiter: Prof. Dr. Th. Kroyer, Prof. Dr. R. Gerber.

Vorträge: Prof. Dr. Th. Kroyer, Köln: „Deutsche Stileigentümlichkeiten in der Musik". — Prof. Dr. F. Noack, Darmstadt: „Das Ethos in der deutschen Musik". — Prof. Dr. W. Vetter, Greifswald: „Volkhafte Wesensmerkmale in Mozarts Opern". — Prof. Dr. R. Gerber, Gießen: „Volkstum und Rasse in der Persönlichkeit und Kunst von Johannes Brahms".

Freitag, den 27. Mai 1938, 9 Uhr, Oberlichtsaal der Tonhalle

Staat und Musik

Gruppenleiter: Prof. Dr. H. Besseler.

Vorträge: Prof. Dr. H. Besseler, Heidelberg: „Musik und Staat". — Dr. G. Pietzsch, Dresden: „Staat und Musik". — Prof. Dr. R. Steglich, Erlangen: „Die Elemente des musikalischen Ausdrucks im Umbruch". — Prof. Dr. E. Bücken, Köln: „Musikstil, Musikpolitik und Musikkultur".

Freitag, den 27. Mai, 9 Uhr, Nebensaal des Oberlichtsaals der Tonhalle

Fragen der Musikforschung

Gruppenleiter: Prof. Dr. W. Korte.

Vorträge: Prof. Dr. W. Korte, Münster i. W.: „Die Aufgaben der Musikwissenschaft". — Prof. Dr. Th. W. Werner, Hannover: „Der Musikgelehrte und die Wirk-

lichkeit" — Prof. Dr. E. Kirsch, Breslau: „Musikgeschichtsbetrachtung am Wendepunkt".

Freitag, den 27. Mai, 15 Uhr, Oberlichtsaal der Tonhalle

Festsitzung

J. H. Schein, Paduana. — Prof. Dr. L. Schiedermair, Präsident der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft: Begrüßungsansprache. — Prof. Dr. F. Blume: „Musik und Rasse". — *G. F. Händel, Concerto grosso B-dur* (Das Orchester des Düsseldorfer Bach-Vereins, Leitung: Dr. J. Neyses).

Sonnabend, den 28. Mai 1938, 9 Uhr, Oberlichtsaal der Tonhalle

Musik und Rasse

Gruppenleiter: Prof. Dr. G. Frotscher, Prof. Dr. W. Danckert.

Vorträge: Prof. Dr. G. Frotscher, Berlin-Spandau: „Aufgaben und Probleme der musikalischen Rassenstilforschung". — Dr. O. zur Nedden, Weimar: „Musik und Rasse". — Dr. M. Schneider, Berlin-Dahlem: „Grundsätzliches zur musikalischen Rassenforschung unter besonderer Berücksichtigung der Indogermanenfrage". — Prof. Dr. H. Schultz, Leipzig: „Volkhafte Eigenschaften des Instrumentenklangs". — Prof. Dr. W. Heinitz, Hamburg: „Rassische Merkmale in europäischer Volksmusik". — Prof. Dr. W. Danckert, Berlin: „Volkstum, Stammesart, Rasse im Lichte der Volksliedforschung". — Dr. J. Schmidt-Görg, Bonn: „Akustische Hilfsmittel in der Musik- und Rasseforschung".

Anläßlich der Reichsmusiktage findet ferner ein Musiklager des NSD.-Studentenbundes statt. In der Eröffnungsfeier des Lagers am 23. Mai spricht der Musikreferent der Reichsstudentenführung Rolf Schroth über den Musikstudenten im Kampf um den völkischen Kulturwillen, in einer musikalischen Abendveranstaltung am 25. Mai Wolfgang Boetticher über die Musikwissenschaft und die studentischen Probleme der Gegenwart.

Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft

Ortsgruppe Berlin

In der Januarsitzung der Ortsgruppe sprach Dr. Georg Karstädt über die Geschichte der Horninstrumente und des Zinken von den Anfängen bis zum 18. Jahrhundert. Ausgehend von dem Tierhorn, das in vielfacher Formung durch ganz Europa und darüber hinaus in aller Welt als Urinstrument nachzuweisen ist, entwickelte er die Frühgeschichte der Luren und hornartigen Instrumente bis zur Ausbildung des Grifflochhorns, das bereits um das Jahr 1000 in Miniaturen nachgebildet wird. An Hand von vielen lehrreichen Lichtbildern wurden die Zinken in ihren reichen Formen und Verwendungsarten bis in die klassische Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts verfolgt. Eine Reihe von Hörnern und Zinken, die das Staatliche Musikinstrumenten-Museum zur Verfügung gestellt hatte, wurden vom Vortragenden praktisch vorgeführt. Besonders interessant war der Vortrag einiger Instrumentalsätze, die mit Zink, Violen und Gambe gespielt wurden. Herr Dr. Karstädt blies einen Zinken aus dem 16. Jahrhundert, während die Herren Dr. Dräger und Meyer die Violen- und Gambenpartien übernommen hatten. Der Zink verband sich klanglich überraschend gut mit den Streichern. — Die nächste Sitzung, im Februar, brachte einen Vortrag von Willy Renner aus Frankfurt a. M. über die „Grundlagen einer einheitlichen Musikerziehung". Der Vortragende arbeitet an dem Problem, die neuere Musiktheorie auf einer natürlichen Grundlage aufzubauen, seit vielen Jahren und hat seine Erkenntnisse neuerdings auch in Buchform vorgelegt. Im wesentlichen geht er von den Beziehungen der Ober- und Untertöne aus und stellt den Ton in den Funktionskreis ihrer gegenseitigen Beziehungen und Bindungen. So bildet er „Ober- und Unterteiltonrosetten" um den Einzelton und erklärt das Wesen der Mischklänge aus ihren Bezugstönen, ihren Überschneidungen und Stärkungen. Dies System überträgt der Vortragende auf die Klangverbindungen und den Klangwechsel. An den Vortrag, der durch zahlreiche Tabellen und Zeichnungen verdeutlicht wurde, schloß sich eine eingehendere Diskussion, an der sich neben dem Vortragenden Herr Prof. Schering und der Unterzeichnete beteiligten. — Das Collegium musicum vocale der Universität

hatte zu einem Chorabend eingeladen, der nach einer kurzen Einführung durch Prof. Arnold Schering weltliche und geistliche Chöre alter und neuer Meister brachte. Unter Leitung von Dr. Adam Adrio wurden Sätze der Niederländer und Chöre von Pepping und Armin Knab gesungen. Alte Volkslieder kamen auch in gemischter Besetzung, mit Instrumenten und Einzelstimme zu Gehör. Frl. Hansemann übernahm mit großer stilistischer Einfühlung die Cembalopartien. Der Abend fand bei den zahlreich erschienenen Freunden des Collegium musicum großen Beifall.
Georg Schünemann

*

Der 70. Geburtstag Prof. D.Dr. Max Seifferts wurde am 9. Februar im Theatersaal der Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg mit einer Feierstunde begangen, deren Träger die Preußische Akademie der Künste, die Staatliche akademische Hochschule für Musik, die Staatliche Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik und das Staatliche Institut für Deutsche Musikforschung waren. Prof. Dr. Heinrich Besseler umriß in seiner Festansprache die in Forschung wie Organisation für die deutsche Musikforschung unverlierbar ergebnisreiche, durch den Aufbau des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung gekrönte Lebensarbeit des Jubilars und übergab ihm die in Verbindung mit Fachgenossen, Freunden und Schülern herausgegebene Festschrift „Musik und Bild“ und eine Huldigungsadresse zahlreicher Freunde und Verehrer in aller Welt. Im Namen des Führers und des Reichserziehungsministers überreichte Staatssekretär Zschintzsch die Goethe-Medaille. Für die Akademie der Künste sprach glückwünschend deren stellvertretender Präsident Prof. Dr. Georg Schumann, im Namen der Reichsmusikkammer Präsident Prof Dr. Peter Raabe, für die Hochschule für Musik an Stelle des erkrankten Direktors Prof. Dr. Fritz Stein Prof. Dr. Franz Rühlmann, für die Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik Direktor Prof. Dr. Eugen Bieder, im Namen der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft Prof. Dr. Arnold Schering. Das Max-Seiffert-Heft des Archivs für Musikforschung überreichte Prof. Dr. Rudolf Steglich. Als Vertreter des Hamburger Kultursenats und Geschichtsvereins würdigte Dr. Fock die Verdienste Seifferts um die Erforschung der Musikgeschichte Hamburgs. Der Studentenführer der beiden genannten Hochschulen Sannemüller überbrachte die Glückwünsche der Studierenden. Unter Leitung des für Prof. Stein eingetretenen Prof. Kurt Thomas gab das Kammerorchester der Hochschule der Feier einen festlichen musikalischen Rahmen mit dem Vortrag des 3. Brandenburgischen Konzerts von J. S. Bach sowie der Arie „Preis der Tonkunst“ (gesungen von der Sopranistin Anni Berlinicke) und des ersten Satzes des doppelchörigen Orchesterkonzerts in *F*-dur von Händel, alle in der Bearbeitung des Jubilars.
Rudolf Steglich

*

Prof. Dr. Alfred Orel wurde mit der kommissarischen Leitung der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Wien betraut.

Dem Dozenten Dr. Willi Kahl an der Universität Köln und dem Dozenten und Vorsteher des Instituts für musikalische Technologie an der Technischen Hochschule Breslau, Dr. Hermann Matzke ist die Dienstbezeichnung nichtbeamteter außerordentlicher Professor verliehen worden.

Dr. Fritz Feldmann, Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Breslau, und Dr. Wilhelm Ehmann, lehrbeauftragter Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg i. Br., wurden zu Dozenten für Musikwissenschaft ernannt.

*

Angesichts eines neuerlichen Falles, in dem ein Dissertationsthema zweimal gestellt worden ist und zur Benachteiligung eines der Bearbeiter geführt hat, sei wiederholt empfohlen, die Themen der in Aussicht genommenen Dissertationen an die Dissertationszentrale: Musikhistorisches Seminar der Universität Berlin, Berlin NW 7, Universitätsstraße 7, I zu melden oder sich gegebenenfalls dort Auskunft zu holen.

Verantwortlich: Prof. Dr. Rudolf Steglich, Erlangen, Danziger Straße 17
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben mit Unterstützung des Staatlichen Instituts
für deutsche Musikforschung
von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

3. Jahrgang 1938 Heft 3

Die volkskundliche Methode in der Volksliedforschung

Von Kurt Huber, Berlin

In seiner neuen Schrift „Volkslied und Gegenwart"[1] macht Hans Mersmann den bemerkenswerten Versuch, die Grundlinien einer „gegenwartsgemäßen" Volksliedforschung zu umreißen. Was dem anregenden Buche seine besondere Prägung gibt und es als dankbar genutzten Ausgangspunkt der nachfolgenden methodologischen Betrachtungen geeignet erscheinen läßt, ist die Geschlossenheit einer Gedankenführung, in welcher der Verfasser die sogenannte „volkskundliche" oder „soziologische Methode" als die heute allein in Frage kommende einheitliche und ganzheitliche Methode gegenwartsnaher Volksliedforschung zu erweisen unternimmt.

Die Grundgedanken dieser volkskundlichen Methode — mehr einer alle volkskundliche Forschung übergreifenden ganzheitlichen Betrachtungsweise als einer ausgeführten Methode — hat Julius Schwietering 1927 in seinem ausgezeichneten Aufsatz „Wesen und Aufgaben der deutschen Volkskunde"[2] entwickelt und in einer weiteren kleinen Arbeit „Das Volkslied als Gemeinschaftslied"[3] 1929 deren Anwendung auf die Volksliedforschung in kurzen Zügen umrissen. Schwieterings Schülerin Martha Bringemeier hat dann in ihrem so verständnisvoll wie warmherzig geschriebenen Buche „Gemeinschaft und Volkslied"[4] die volkskundliche Methode mit vielem Erfolg in die Volksliedeinzelforschung eingeführt. Der liedkundlich-soziologischen Analyse ihres westfälischen Heimatdorfes Riesenbeck ist eine junge Generation gefolgt: Julius Spieser in seinen sorgfältigen statistischen Untersuchungen über „das Leben des Volksliedes im Rahmen eines Lothringer

[1] Hans Mersmann, Volkslied und Gegenwart, Berlin 1937.

[2] J. Schwietering, Wesen und Aufgaben der deutschen Volkskunde, Deutsche Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgeschichte 1927, S. 748ff.

[3] J. Schwietering, Das Volkslied als Gemeinschaftslied, Euphorion 1929, S. 236ff.

[4] Martha Bringemeier, Gemeinschaft und Volkslied, Veröffentlichungen der Volkskundl. Kommission des Provinzialinstituts für Westfälische Landes- und Volkskunde, 1. Reihe, H. 1, Münster 1931.

Dorfs"[1], des durch Louis Pincks Sammlung berühmt gewordenen Dorfes Hambach, Anni Loschdorfer[2] (Budapest) in wertvollen Arbeiten über das Volkslied der deutschen Kolonistendörfer im Bakonyerwald. Nach der methodologischen, nicht der standpunktlichen Seite gehört auch Paul Kleins[3] aufschlußreiche Darstellung von „Volkslied und Volkstanz in Pommern" in diesen Zusammenhang. Klein, der in M. Bringemeier bei aller Kritik eine Weggenossin seiner eigenen Forschung erblickt, hat deren methodische Anregungen in mancher Hinsicht glücklich weitergebildet. Die Methodik hat so sehr Boden gefaßt, daß noch weitere dörfliche und landschaftliche Einzeluntersuchungen aus deutschen Gauen zu erwarten sind.

Der Gedanke der Dorfstatistik ist an sich nicht neu. Schon 1893 hatte Auguste Bender[4] in den heute fast klassischen „Oberschefflenzer Volksliedern" den dörflichen Liedbestand ihrer Mutter, ihrer eigenen Jugend (bis 1863!) und zum Teil der Gegenwart zu einem eindrucksvollen Überblick über das Liedgut von Oberschefflenz im Odenwald im Rahmen fast eines Jahrhunderts vereint. Im Jahre 1912 gab dann Heinrich Weber[5] in den „Stornsdorfer Liedern" in erstmals typisierender Absicht einen Querschnitt durch „das Liedgut eines Vogelsberger Dorfes". Endlich ist Joh. Rupperts[6] Volksliedstatistik des Spessartdorfes Weibersbrunn vom Jahre 1915 durch ihren Versuch bemerkenswert, das Material grundsätzlich nach Generationen zu schichten und den Anteil der „volkstümlichen Lieder" von den vermutlich volksentstandenen zu sondern. Alle drei Arbeiten müssen in ihrer methodologischen Einstellung als Vorläufer der volkskundlichen Methode gewertet werden.

Es ist Mersmanns unbestreitbares Verdienst, den Problemkreis der volkskundlichen Methode in seinem Buch von allgemeineren Gesichtspunkten und zum Teil auch von höherer Warte aus neu aufgegriffen zu haben. Verdienstlich ist auch, daß er dabei von der Perspektive der Gegenwart ausgeht und ausdrücklich das „Lied der Gegenwart" in den Mittelpunkt der Betrachtung rückt. Dem Lied von heute muß lebendige Volksliedforschung gerecht werden, an ihm in erster Linie muß sich die Kraft der volkskundlichen Methode bewähren.

---

[1] Fritz Spieser, Das Leben des Volksliedes im Rahmen eines Lothringerdorfes (Bausteine zur Volkskunde und Religionswissenschaft, herausgegeben von E. Fehrle, H. 8, 1934).

[2] A. Loschdorfer, Dorfgemeinschaften und Volksliedpflege im Bakonyerwald, Südostdeutsche Forschungen, herausgegeben im Auftrag des Instituts zur Erforschung des deutschen Volkstums im Süden und Südosten, von Fritz Valjavec, I, 1936, S. 223—274. Grundsätzliches zur Volksliedforschung in den deutschen Sprachinseln Ungarns. Neue Heimatblätter, Vjschr. zur Erforschung des Deutschtums in Ungarn, 1. Jahrg. Budapest 1935, S. 2ff.

[3] Paul Klein, Volkslied und Volkstanz in Pommern, Vorarbeiten zum Pommerschen Wörterbuch, H. 6, Greifswald 1935 (ohne Melodien).

[4] Auguste Bender, Oberschefflenzer Volkslieder, Karlsruhe 1901.

[5] Heinr. Weber, Die Stornsdorfer Lieder. Der Liederschatz eines Vogelsberger Dorfes. Hess. Bll. f. Volkskunde IX (1910), S. 1ff.

[6] Joh. Ruppert, Der Volksliederschatz eines Spessartdorfes, Diss. Würzburg 1915 (einige Texte und Melodien anhangsweise).

1.

Mersmann nennt und behandelt drei Fragenkreise, „in denen eine in ihrer Zeit verwurzelte Volksliedkunde ansetzen muß“[1]: eine Geschichte des deutschen Volkslieds seit der Jahrhundertwende, die Sichtung und Ordnung des Liedgutes der Gegenwart, endlich „eine neue Begründung des Begriffs Volkläufigkeit“. Über Berechtigung und Zweckmäßigkeit seiner Problemauswahl kann man verschiedener Meinung sein; zur Diskussion steht nur, ob er das Volkslied der Gegenwart richtig bestimmt und ob die volkskundliche Methode, deren systematische Darstellung er an den Begriff der Volkläufigkeit knüpft, alle grundlegenden Aufgaben, die man einer Volksliederforschung der Gegenwart und Vergangenheit stellen kann und stellen muß, wirklich zu lösen vermag.

Die Geschichte des Volkslieds — wiederholt Mersmann in Rückgriff auf frühere Darlegungen — ist noch nicht geschrieben. Nun, seine eigene kurze Darstellung der Volksliedforschung seit der Romantik, der Volksliedentwicklung seit der Jahrhundertwende ist viel mehr systematisch als historisch gesehen. Sie arbeitet mit zwei starren Grundthesen: 1. Die Volksliedforschung schreitet mit innerer, in der Sache liegender Notwendigkeit von der literarischen über die musikalische zur volkskundlichen Untersuchung ihres Stoffes vor. 2. Das Liedgut des deutschen Volkes hat sich seit der Jahrhundertwende vom absterbenden „romantischen Volkslied des 19. Jahrhunderts“ über das wiedererarbeitete alte und das neugeschaffene Liedgut der Jugendbewegung zum neuen politischen Liedgut der nationalsozialistischen Bewegung entwickelt. Richtiges und Halbwahrheit ist in der Durchführung beider Thesen eigentümlich gemischt. So leicht sich gegen Mersmann quellenmäßig belegen läßt, daß die systematische Sammlung von Volksmelodien wie die Landschaftssammlung nicht erst seit etwa 1830 beginnt (man denke an Kuhn 1803, Schottky 1817 und manche andere grundlegende Sammlung!), so richtig ist doch, daß das tiefere Forschungsinteresse an der Volksmelodik um mindestens eine Generation später einsetzt als das literarische (wenn auch nicht erst mit den Arbeiten Mersmanns). Und so richtig Mersmann betont, daß die Änderung des Volksliedbestandes seit der Jahrhundertwende in einer völligen Umschichtung des Volksgrundes, beginnend mit der Jugendbewegung, ihre soziologische Wurzel hat, so scharf muß man gegen den heute schlagwortartig gebrauchten, völlig ungeklärten Begriff des „romantischen Volksliedes des 19. Jahrhunderts“ Stellung nehmen, welches um die Jahrhundertwende zu Ende gegangen sein soll. Denn diesem Begriff entspricht gar kein einheitlich faßbares Stoffgebiet!

Das Volksliedgut des 19. Jahrhunderts in Bausch und Bogen als „romantisch“ zu bezeichnen und damit abzulehnen, ist nicht nur eine abwegige Terminologie. Hinter ihr steht die heute durchgängige Verkennung lebendigster Kräfte einer wahrhaft dionysischen Volksliederneuerung, die — eine Antwort des Sturm und Drang auf die entseelte Aufklärung — das Bild des 19. Jahrhunderts und echter Romantik entscheidend mitgeformt haben. Zu leicht ist man heute geneigt, ausgesprochene Verfallserscheinungen der romantischen Bewegung, die süßlich-sentimentalen Lieder und Bänkelsängerballaden einer sozial zerfallenden und

[7] S. 15f.

höchst unromantisch eingestellten Bürgerschicht, die nie „Volkslied" waren, mit dem hohen Wertbegriff echter Romantik zu decken. Ohne einen kräftigen Hauch dieses echten romantischen Geistes hätten unsere Wandervögel niemals aus der verlogenen Sphäre bürgerlichen Singsangs sich befreiend den lebendigen Zugang zum alten deutschen Volkslied gefunden![1]

Das Volkslied des 19. Jahrhunderts bildet in keiner Weise die „romantische" Typeneinheit, zu der es auch Mersmann stempeln möchte. Um seine Konstruktion durchzuführen, muß er ganze Provinzen schöpferischen Volksliedlebens, so vor allem das echte bajuvarisch-österreichische Lied, das mit Romantik wahrhaftig nichts zu tun hat, mit Stillschweigen übergehen. Auf der anderen Seite ist er sich kaum klar, wie viel jenes echten romantischen Geistes in seinen Ausführungen steckt und mit seiner Definition des Volksliedes als eines Produkts der Fortpflanzung von Individuallied durch eine Gemeinschaft wie mit seiner Übernahme von bestimmten Grundbegriffen der volkskundlichen Methode in fühlbaren Widerspruch gerät. Man kann nicht — wie Mersmann — Volkslied im Sinne Herders und der ganzen Romantik als Äußerung der Volksseele bezeichnen und im selben Atem der Lehre Schwieterings zustimmen, die sich ausdrücklich gegen die Verwendung des „unklaren Begriffs einer Volksseele" richtet. Denn daß sich im Volksliede gerade nichts übergreifend Volksseelisches „ausdrückt", sondern eine Gemeinschaft „Volk" bestimmten Liedern eine soziologische, eine Gemeinschaftsfunktion „gibt", ist die sehr unromantische, doch immerhin konsequente Lehre Schwieterings[2].

Die historische Auffächerung der Volksliedentwicklung seit der Jahrhundertwende bestimmt — durchaus zu Recht — Mersmanns Sichtung und Ordnung des Liedguts der Gegenwart. Das „romantische" Liedgut des 19. Jahrhunderts, das alte und neugeschaffene Lied der Singbewegung, das „Zeitlied" der nationalsozialistischen Bewegung bilden dessen natürliche, zeitlich geschichtete Grundklassen. Die schlichte Klassifikation wird jedoch in dem Augenblick zu einem verhängnisvollen Zwitterding, in dem Mersmann, seine Grundklassen weiter unterteilend, diesen Unterklassen Stilmerkmale unterschiebt und vermeint, damit eine in der Sache begründete Typologie des heutigen Liedgutes entwickelt zu haben. Die Klasse „neuentstandene Lieder", die Unterklasse „neue Texte auf alte Melodien" ist niemals ein Stiltypus; umgekehrt läßt sich der von Mersmann aufgestellte Typus „Zeitlieder, auch musikalisch aus dem Volkslied entstanden" nicht in die oben genannten reinen Zeitklassen einordnen, da er ein Stilmerkmal zur Einteilung benutzt. Diese heutzutage merkwürdig verbreitete methodologische Verwechslung von „Klasse" und „Typus" muß notwendigerweise Mersmanns Typologie zum Scheitern bringen. Es ist allerdings — wie Mersmann an der statistischen Aufgliederung von sechs Liedersammlungen der neuesten Zeit aufschlußreich zeigt,
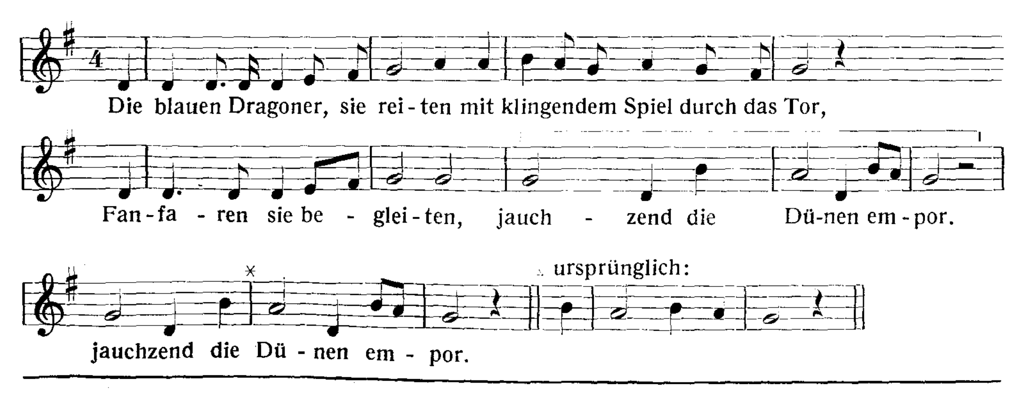
---

[1] Charakteristisch tritt dies in Mersmanns Gegenüberstellung der „Abschiedslieder" in der badisch-pfälzischen Sammlung von E. Marriage und dem Zupfgeigenhansl Breuers zutage (a. a. O., S. 20f.). Die ersteren sind das natürliche Sammelgut aus einer restlos verbürgerlichten mitteldeutschen kleinbäuerlichen Landschaft, die letzteren eine bewußte Auswahl aus dem gesamten deutschen Volksliederschatz in echt romantischem Geiste!

[2] Vgl. Abschn. 4.

für die „Stilhaltung" einer Sammlung und des darin sich ausdrückenden Liedwillens sehr charakteristisch, in welcher Verteilung sie sich aus dem Liedgut des 19. Jahrhunderts, altem und neuem Singgut der Jugendbewegung und neu entstandenen Liedern der politischen Bewegung (einschließlich neuen Texten auf alte Melodien) zusammensetzt. Man sieht daraus deutlich, in welchen Volksschichten sich heute der Wille und die treibenden Kräfte zur Gewinnung eines neuen Liedideals häufen. Ob und wie dies Streben sich zu einer Stileinheit „Zeitlied" verdichtet, ist eingehender Untersuchung wert. Die gedachte Stileinheit aber als „Zeitlied" von vornherein eine persönlich-individuelle Schöpfung, ein „Individuallied" zu nennen und damit dem „Volkslied" entgegenzusetzen — welch merkwürdige Verkennung, an der wiederum die nun bald modrig gewordene Definition des Volkslieds als eines Ergebnisses naturgesetzlicher Fortpflanzungs- und Umsingungsvorgänge von ursprünglichem Individuallied die Löwenschuld trägt! Von der Seite einer Volksliedstilistik der Gegenwart aus wird hier die Unmöglichkeit dieses, auch der volkskundlichen Methode zugrundeliegenden Volksliedbegriffes jedem sichtig.
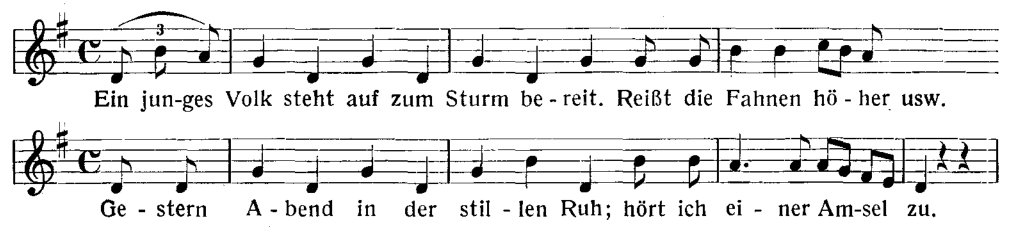
Eine schon früher (um 1920) aufgestellte Unterscheidung zwischen „organisch-naturgesetzlicher" und „architektonisch-persönlicher" Formentwicklung bietet Mersmann die methodische Handhabe zu solcher Entgegensetzung. Man prüfe seine Analysen[1]: Jedes irgendwie schöpferisch-originale Heraustreten eines Melodieduktus aus dem festgefahrenen Geleise von zerfallenden Volksliedtypen des vergangenen Jahrhunderts heißt bei Mersmann „bewußte Architektonik" und stempelt das Lied zum persönlichen Individuallied. Jeder kraftvolle Kehrreim — unseres Erachtens ursprüngliches Zeichen völkischer Ausdruckskraft einer Gemeinschaft — ist als bewußte Durchbrechung der organisch in sich zurückführenden naturgesetzlichen Form des Volkslieds Zeichen persönlichen Wollens, Stilmerkmal des Zeitliedes. Wird er später einmal in einer sich verwässernden Singgemeinschaft gehörig zersungen und plattgedrückt, so hat das Lied nach Mersmanns Stilistik alle Aussicht, noch ein Volkslied zu werden. Von so volkhaft schönen, dem singenden Volk abgelauschten Schlußverbreiterungen wie „jauchzend die Dünen empor" in dem Liede *Die blauen Dragoner sie reiten* behauptet Mersmann, sie seien als Formdurchbrechung im echten Volkslied undenkbar[2].



[1] Volkslied und Gegenwart, S. 32—41. [2] Mersmann, a. a. O., S. 33.

Hätten wir die Schallaufnahmen echten bäuerlichen Volksliedsingens schon zur Hand, welche die deutsche Volksmusikforschung so dringend bedarf (Aufnahmen aus Lothringen, Altbaiern, Franken bieten schon prachtvolles Material!), so wäre es ein leichtes, dem Verfasser am gesungenen Volkslied kaum glaubhaft eigenwillige Formdurchbrechungen, Elisionen, Überdehnungen, Takt- und Melodiegangverschiebungen aus reiner Kraft der Ausdrucksgestaltung nachzuweisen. Ist es nicht umgekehrt ein Jammer, das unsere vielfach ganz falsch vereinfachenden Archivaufzeichnungen aus der Hand „geschulter" Musiker diese lebendigen Formprägungen beckmesserhaft überhören oder zurechtstutzen?
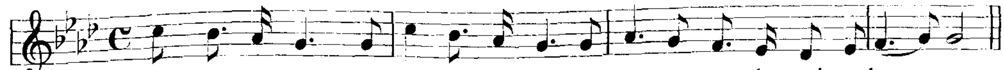
Ohne Zweifel liegt Mersmanns Analysen ein höchst beachtlicher und fruchtbarer Kerngedanke zugrunde: „Zeitlieder", die einer in die Zeit wirkenden Idee Ausdruck geben, tragen sehr häufig den Stempel einer persönlichen Formung in Text und Melodie, welche die Grenzen volkhaften Gemeinschaftsausdrucks sprengt oder — wie bei vielen Liedern der nationalen Erhebung von 1813 — überhaupt nicht volkhaft ist. Von den Zeitliedern, die Mersmann zur Untersuchung heranzieht, kann man das letztere in melodischer Hinsicht nicht ohne weiteres behaupten. Ihre Welt, die Welt des Marschrhythmus, der Trompetensignale und Hornmotive ist eine durchaus volkhafte Sphäre. Ihre über den Moll-Dur-Gegensatz hinaus zur alten Pentatonik zurückgreifende tonale Tendenz ist zwar nicht dem Menschen des 19. Jahrhunderts, sehr wohl aber dem durch die Volksliederneuerung der Singbewegung hindurchgegangenen Menschen unseres 20. Jahrhunderts zum mindesten zugänglich. Und dies ist entscheidend. Weil Mersmann vom verwaschensten Volksliedtypus des 19. Jahrhunderts in seiner Analyse ausgeht, faßt er mehrmals als personale Formung, was an echten Volksliedstrukturen viel älterer Volksliedschichten naiv-organisch weiterbaut, ja sie oft nur mit dem Marschtritt der Bewegung durchsetzt. Merkwürdige Folgewidrigkeiten ergeben sich daraus. So werden wir, wie eine einfache Gegenüberstellung erweist, Mersmann niemals zugeben, daß Altendorfs einfaches *Ein junges Volk steht auf zum Sturm bereit* als „ideologisch bestimmtes, mit Dynamik geladenes Revolutionslied" ein Individuallied[1], das vierzig Seiten später als „funktionale Umbildung" eines bekannten Liebesliedes zitierte Soldatenlied *Gestern abend in der stillen Ruh* aus dem Rheinland — ein Volkslied sei[2].



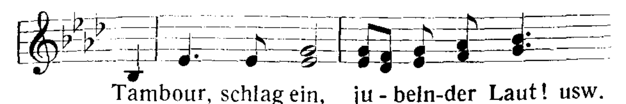
Und ebensowenig möchten wir glauben, daß Spittas wundervolles, an das nordische Volkslied leise anklingendes *Lang war die Nacht, und lang war die Not* mit seinem Durmoll-Hornschlußmotiv nicht dem Volk von heute unmittelbar verständlicher Besitz werden könne[3].

---

[1] A. a. O., S. 37. [2] A. a. O., S. 79. [3] A. a. O., S. 36.



Kehrreim:
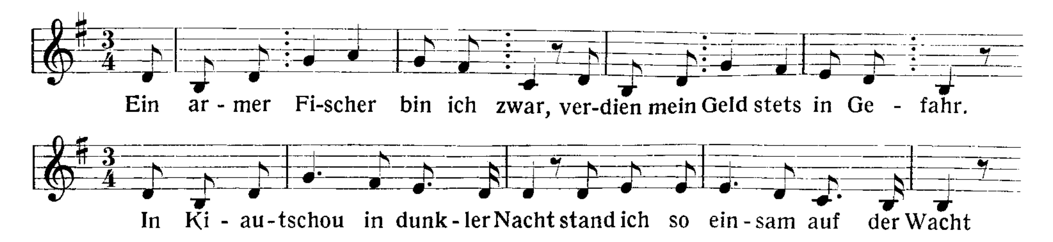


Weiß Mersmann denn, wissen wir je, ob und inwieweit manche unserer besten „Zeitlieder", deren Verfasser wir natürlich kennen, heute schon im besten und echtesten Sinne Volkslied sind, weil das Volk sie als den gelungenen Ausdruck seines Fühlens und damit als sein eigen betrachtet? Sie waren nie Individuallied, weil sie aus dem Gemeinschaftsgeist des Volkes gezeugt sind. Will uns Mersmann glauben machen, daß ein Volkslied als organisch in sich zurückkehrende Form keinen kräftigen Kehrreim, keine Entwicklung zu dynamischer Schlußsteigerung haben darf, wenn der Text es nahelegt, so verweisen wir ihn auf Perioden wirklich lebendiger Volksliedschöpfung mit ihrem ausgeprägten Formenreichtum, auf das 15. und 16. und noch das 17. Jahrhundert mit seinen kühn barocken Formausladungen. An zerfallendem Volkslied, wie es zum Teil (keineswegs als Ganzes!) das Volkslied des 19. Jahrhunderts in bestimmten Typen ist, kann man freilich ob dessen Formenarmut und Einfallslosigkeit die Züge lebendiger Volksliedschöpfung nicht studieren noch deren „Naturgesetze" ableiten!

Die Stilkriterien, auf Grund deren Mersmann die individuell-persönliche Prägung des „Zeitlieds" von der naturgesetzlichen Formgebung des „Volkslieds" im Liedgut der Gegenwart abzugrenzen versucht, sind nicht etwa ungenügend; sie widersprechen der lebendigen Erscheinung, sind aus einer Konstruktion des Begriffs „Volkslied" gezogen, die in der Zersingtheorie des Volkslieds wurzelt. Dies letztere ist es eben, was Mersmanns stilkritische Analyse des Liedgutes der Gegenwart mit dem Problem der volkskundlichen Methode verknüpft. Ein Individuallied — dies ist der Grundgedanke auch der volkskundlichen Methode — wird von einer Gemeinschaft selbständig übernommen. Es wird „volkläufig" und damit „Volkslied". Das Singen und damit verbundene Umbilden des Liedes in der Gemeinschaft, die Bedeutung des Liedes für diese Gemeinschaft und nicht sein dichterischer und melodischer Gehalt macht nachträglich die individuelle Schöpfung zum Volkslied — eine Theorie, deren grundsätzliche Unhaltbarkeit eben nachzuweisen ist.

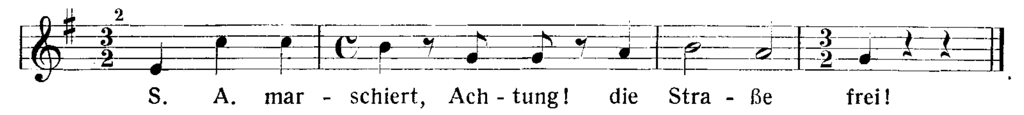
In einem sehr aufschlußreichen Nachweis der Entstehung und Verbreitung — des Volkläufigwerdens einiger der meistgesungenen frühen Lieder der Bewegung wird diese methodische Grundeinstellung auf den Vorgang des Singens, statt auf den Gehalt des Gesungenen, deutlich[1]. Das Lied *Durch Groß-Berlin marschieren wir* kann Mersmann in einem interessanten Stammbaum über das aus dem Weltkrieg bekannte Argonnerwald-, das Kiautschoulied und das viel ältere Soldatenlied von der Regimentsmarie (um 1870) auf das Lied *Ein armer Fischer bin ich zwar* zurückführen, dessen aufklärerisch-sentimentalen Text der

[1] A. a. O., S. 45ff.

Schweizer Bürkli 1781 — verbrochen hat. Die Melodie — wohl aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts — gehört der sentimentalen Singspielsphäre an. Kann man solche Stammbaumfolge im Ernst eine Entwicklung vom „Volkslied" zum „Zeitlied" nennen? Das Umgekehrte ist doch wohl der Fall! Der Urtext ist schlechte Kunstdichtung im reinsten Sinne, Spiegelung eines „Volks", das nur in den Hirnen aufklärerischen Bürgertums lebte. Einen Fischer, der die Gefahren seines Berufs (!) auf sich nimmt, weil sein Liebchen am Ufer ruht, kennt das deutsche Volk zumindest nicht. Der Matrose hingegen, der in Kiautschou, der Soldat, der im Argonnerwald auf Wache steht, sind wie die Regimentsmarie echte Volksgestalten. Der singende deutsche Soldat bosselt denn auch an der ursprünglich gewiß nicht wertvollen, durch das italienische Straßenlied beeinflußten Allerweltsmelodie. Er findet im Kiautschoulied auf die Leierweise einen schlicht volkhaften Text, er verlegt marschierend den Schwerpunkt der Melodie auf die lange (!) Note und prägt ihr durch eine „ganz kleine", doch entscheidende „Umsingung" im ersten Teil wie in der Kadenz den männlichen Ernst der neuen Situation auf[1]:



Dann aber schlägt der Sturmschritt der Bewegung in die wehmütig gestimmte Soldatenweise und erzwingt mit einfachsten Mitteln den eindrucksvoll rhythmisierten Schluß, ein jedem verständliches Bekenntnis in einem einzigen, zündenden Takt:



Kann man dem schlichten Satz in dem vorgegebenen melodischen Fluß eine bildhaftere Gestalt geben? Ihn hat sich doch eine Sturmkolonne zurechtgesungen! Aus dem verlogenen „Volksgesang" der Aufklärung ist nicht durch die „Volkläufigkeit", sondern durch den Ernst soldatischer Haltung und die zwingende Kraft einer völkischen Idee ein „Volkslied" geworden ...

Wir brechen ab. An einer Reihe von gelungenen „Zeitliedern" wäre im selben Sinne zu zeigen, daß der volkhaft einfache, stimmige Ausdruck einer volkhaften Idee den Liedern die Kraft des Volkslieds gab, das sich im Sturm über die deutschen Lande verbreitete. Die Volkläufigkeit dieser Lieder ist nur der Ausfluß, die äußere Bestätigung ihrer Volkhaftigkeit, nicht umgekehrt!

Mersmanns Versuch, im Liede der Gegenwart das Volkslied stilistisch vom „Individuallied" zu scheiden und das Zeitlied der Bewegung da, wo es neue Töne

---

[1] Vgl. hierzu die Tabelle S. 47 bei Mersmann!

[2] Genauer: in Vierteln geschriebener $^3/_2$-Takt, für den eine eigene Bezeichnung fehlt!

anschlägt, als Individuallied zu erweisen, mußte scheitern. Auf der einen Seite setzt Mersmann den Begriff „volkläufiges Lied" im Sinne von John Meiers immer noch wirksamer, bekannter Begriffsbestimmung[1] mit demjenigen des Volksliedes in eins. Auf der anderen Seite sucht er dies volkläufige Lied als eigenartige Stileinheit zu fassen, die ihre wesenhaften Stilzüge gerade durch den naturgesetzlichen Vorgang des Volkläufigwerdens, der darin beschlossenen Zersingung und Umsingung erhält[2]. Diese musikalische Stilistik versagt am echten Volkslied sachlich, wenn sie noch so sehr auf „Volkslied" genannte, aber eben bloß volkläufige Lieder passen mag. Und damit bricht die gesuchte stilistische Gleichsetzung von Volkslied und volkläufigem Lied in sich zusammen. Es bleibt jedoch der reine Tatsachenbegriff der Volkläufigkeit hiervon unberührt, seine Klärung sinnvoll. Das Moment der Volkläufigkeit könnte für alles, was Volkslied heißen darf, seine grundlegende Geltung auch dann beibehalten, wenn — wie wir meinen — die Aufstellung eines Volksliedstiles als des Stiles volkläufiger, naturgesetzlicher Formabwandlung durch Zersingen und Umsingen in keiner Weise zu halten sein möchte.

2.

Mit dem Versuch, „den Begriff der Volkläufigkeit neu zu bestimmen", stößt Mersmann allerdings ins Herz der volkskundlichen Methode vor[3]. Sein Gedanke, die Ergebnisse und Fragestellungen der volkskundlich-soziologischen Einzelarbeiten aus dem Kreise Schwieterings und ihm nahestehender Forschungen zu systematisieren, ist durchaus zu begrüßen. Doch offenbaren sich kennzeichnend genug gerade in der systematischen Zusammenfassung aufs deutlichste die Grenzen und Schwächen jener Methode. Da die volkskundliche Methode (und auch Mersmann ist durchaus dieser Meinung) den Anspruch erhebt, die zukünftige Methode der Volksliedforschung zu sein, bedürfen deren Grundbegriffe wohl der genauesten Klärung. Die folgenden Ausführungen richten daher zusammenfassend den Blick auf die eingangs genannten Vertreter der Methode.

Die hierhergehörigen Fragestellungen gruppiert Mersmann übersichtlich und in gewissem Sinne systematisch um die beiden zentralen Begriffe der Volkläufigkeit und der Funktion eines Liedes bzw. einer ganzen Liedgruppe, — worin wir ihm folgen[4]. Durchaus berechtigt ist sein Vorwurf, daß die Fragen nach der Liedheimat und dem Liedträger, nach den Formen des Singens und der Überlieferung, die nach Mersmann zusammengenommen den (engeren) Begriff der Volkläufigkeit umgrenzen[5], in der älteren Materialgewinnung, und so auch im Freiburger Material des Deutschen Volksliedarchivs viel zu wenig ausgeschöpft worden seien. Eine eingehende Durchmusterung der über 150000 Archivaufzeichnungen nach Notizen, die das Leben des Einzelliedes in der Volksgemeinschaft betreffen, bestätigt den Vorwurf in erschreckender Weise, wenn auch gerne zugegeben sei, daß die volkskundlichen Fragestellungen sich ja erst im Verlaufe der Aufzeichnungstätigkeit von zwanzig Jahren aufgliedern und vertiefen konnten[6].

[1] John Meier, Kunstlieder im Volksmunde, 1. Aufl., 1906, S. XIff. Vgl. Abschn. 4.
[2] Vgl. Abschn. 2, S. 272. [3] A. a. O., Kap. VI—IX, S. 54—89.
[4] Abschn. 2 und 3. [5] A. a. O., S. 61. [6] Mersmann, a. a. O., S. 54.

Prüft man dementgegen die von den Vertretern der volkskundlichen Methode angewandten und empfohlenen Fragestellungen auf deren Brauchbarkeit, so erheben sich freilich auch bergehohe Schwierigkeiten. „Unsere ersten Fragen“ — schreibt Mersmann — „gelten dem Boden, der das Lied trägt“[1]. So fragt er etwa, ob Dorf, Kleinstadt oder Großstadt soziologisch, ob Ebene, Küste, Mittel- oder Hochgebirge u. a. landschaftlich den „Mutterboden“ eines Liedes, einer Liedgruppe darstellen. Sind diese Fragen mit eindeutigem Sinn erfüllbar? Zunächst: Kann man die „Heimat“ eines Liedes bei der Liedaufnahme erfragen, wie dies Mersmann an Hand eines Fragebogens für den Aufzeichner durchführen will? Ist so etwas wie eine Liedheimat nicht erst aus den Fundorten des Liedes und den Herkunftsangaben der Einzelsänger mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit zu erschließen? Mit um so größerer natürlich, je dichter und je einheitlicher im Raum gelagert die Fundorte, je genauer und zuverlässiger die Herkunftsangaben der Sänger sind. Daß Sängerangaben sehr zuverlässig sein können und im Ganzen einer systematischen Bestandsaufnahme immer wertvoll sind, haben gerade die Arbeiten nach der volkskundlichen Methode fruchtbar herausgestellt[2]. Die Feststellung einer Liedheimat als Ausgangspunkt oder wenigstens Schwerpunkt einer landschaftlichen Verbreitungszone[3], die Feststellung der sozialen Schicht, in der ein Lied vorzüglich lebt, bleibt jedoch ihrem Wesen nach ein mit vielen Lücken behafteter Wahrscheinlichkeitsschluß, solange nicht von ganz anderer Seite kommende stilistische Wesensfeststellungen das Tatsachenmaterial entscheidend unterbauen. Doch davon später!

Auf der anderen Seite treffen die Fragen nach dem Liederschatz eines Sängers, einer sangesfrohen Familie, einer Singgemeinschaft, eines Dorfes, einer Landschaft nicht das Lied, sondern den Liedträger. Beide so grundsätzlich verschiedenen Fragerichtungen müssen methodisch viel schärfer auseinandergehalten werden als es in den Arbeiten der soziologischen Methode der Fall ist. So führen vor allem die heute so beliebten ausführlichen Einzelstatistiken über den Liederschatz von Einzelsängern (Pinck: Papa Gerné), Familien (Loschdorfer, Spieser), Singgemeinschaften (Bringemeier, Loschdorfer, Spieser), Dorfgenerationen (Bender, Ruppert, Loschdorfer, Spieser, Klein) und endlich über „das Liedgut einer Dorfgemeinschaft“ (Bender, Weber, Ruppert, Bringemeier, Loschdorfer, Spieser), wenn für sich allein betrachtet und ausgewertet, gründlichst in die Irre[4]. Das Liedgut des westfälischen Dorfes Riesenbeck, das M. Bringemeier im Anschluß an ihre schöne soziologische Arbeit veröffentlicht, steht zu den soziologischen Ergebnissen derselben in merkwürdig krassem Widerspruch. Es erweist sich bei genauerer Analyse als Schnittpunkt sehr zufälliger und in keiner Weise durch die Dorfgemeinschaft „gebundener“ Traditionsreihen[5]; das von Spieser[6] statistisch ermittelte, 790 Lieder umfassende Liedgut des lothringischen

[1] Mersmann, a. a. O., S. 61ff. [2] Dies betont besonders Spieser, a. a. O., S. 145.

[3] In ähnlichem Sinne spricht Klein (a. a. O., S. 188) gelegentlich von der Feststellung des „Entstehungsgebietes“ eines Liedes aus dessen „Verbreitungsgebiet“.

[4] Auf die Gefahren solcher Dorfstatistiken macht schon H. Weber (a. a. O., S. 1ff.) aufmerksam. [5] Bringemeier, a. a. O., S. 114—256. Vgl. Abschn. 4.

[6] Spieser, a. a. O., S. 26—101, weiter S. 115ff., 122, 123 u. ö.

Dorfes Hambach ist in seinem kleinen Restbestand weniger wirklich bodenständiger Lieder durch die Sammlergestalt des Papa Gerné und einiger älterer Dorfglieder bestimmt, ist die schwache Spiegelung einer ganz personalen Vereinigung des Liedgutes einer ganzen Landschaft an einer landschaftlich zufälligen Stelle. Mit demselben Rechte und Erfolg könnte ich das „Liedgut des Dorfes Kreuth" statistisch aufnehmen, in welches sich die persönliche Sammelarbeit des Kiem Pauli ausstrahlt. Die „Dorfgemeinschaft Kreuth" hat mit diesem Liedgut als soziologische Einheit so wenig zu tun wie die Dorfgemeinschaft Hambach mit dem bis vor wenigen Jahren unbekannten Liederschatz des Papa Gerné.

Es ist überhaupt denkbar abwegig, in der soziologischen Strukturerfassung des Volksliedlebens vom „Singgut eines Dorfes" als Ganzheit auszugehen, da ein Dorf keine Singeinheit ist. Eine einzige Ausnahme bildet der in den deutschen Sprachinseln des Südostens und Ostens hier und da verwirklichte Fall, daß ein Dorf, ja sogar eine Hofgruppe dank besonderer Vereinzelung eine typisch abgeschlossene Liedlandschaft darstellt. Ziemlich reine Fälle solcher Art hat Anni Loschdorfer[1] in dem Liedgut der Dörfer des Bakonyerwaldes herausgestellt, wenn auch in mancher Hinsicht falsch gedeutet. Daß jedoch die noch so vollkommene wirtschaftliche Vereinzelung einer fast ganz auf sich selbst gestellten Hofgemeinschaft noch lange nicht eine Isolation ihres Liederschatzes bedingt[2], zeigt wieder mit erschreckender Deutlichkeit das Beispiel des Dorfes Riesenbeck um 1870. Der Kehrichtbesen der rheinischen Aufklärung hatte auch in Riesenbeck um 1870 nahezu alle alte Liedüberlieferung schon lange gründlichst weggefegt, bevor die Wirtschaftseinheit der Hofgemeinschaft der langsamen Zersetzung anheimfiel.

Erst recht also ist ein deutsches Durchschnittsdorf von heute und sind ganze große Gruppen solcher Dörfer weit davon entfernt, selbständige Singeinheiten, genauer Liedüberlieferungseinheiten darzustellen. Träger der Einheiten sind heute — wie wohl immer — besonders begabte Einzelpersonen und Familien in allererster, Singgemeinschaften aller Art (Spinnstuben, Jugendbünde, Musikantengilden, Kirchensinger usw.) in zweiter und dann oft dorfübergreifender Linie. Diesen offenbar ganz typischen Sachverhalt haben im Grunde alle sorgfältigen Dorf- und Einzelstatistiken von Bender und Weber bis zu den in ihrer Vollständigkeit vorbildlichen Statistiken A. Loschdorfers, Julius Spiesers und P. Kleins herausgestellt. Man begeht daher einen beträchtlichen Fehler der Materialdeutung, wenn man soziologisch der Dorfgemeinschaft zuschreibt, was in Wirklichkeit mehr oder weniger lockeren Einheiten im Dorf oder in einer Mehrheit von Dörfern zukommt.

Eine zweite, viel verhandelte Fragengruppe beleuchtet diese methodologische Unsicherheit von anderer Seite: Was soll es etwa heißen, daß ein Lied in einem Dorfe, sagen wir Hambach oder Riesenbeck, „bodenständig" sei, in einem wenige

[1] A. Loschdorfer, Dorfgemeinschaften, S. 223ff. Sie unterscheidet jedoch in dem ausgezeichneten Aufatz sehr fein zwischen den einzelnen Gemeinschaften im Dorf und der ganzen Dorfgemeinschaft, die nur Träger des alten geistlichen Volksliedes (nicht „Kirchenliedes"!) ist (S. 269ff.).

[2] Bringemeier, a. a. O., S. 60ff.

Kilometer davon entfernten Dorfe hingegen „zugewandert“[1]? Was bedeutet die von Bringemeier, Loschdorfer, Spieser mehr oder weniger streng durchgeführte Scheidung des Liedgutes einer Dorfgemeinschaft in bodenständiges und zugewandertes? Wenn irgendwo, so erweist sich in dieser Fragestellung zunächst die Verwechslung der Fragerichtungen nach dem Liede und dem Liedträger. Eine zweite, tiefergehende Verwechslung tritt hinzu.

Als Beispiel diene Spiesers[2] sehr genaue, mühevoll erarbeitete Trennung der beiden Herkunftsgruppen für das Dorf Hambach. Sollen die in den letzten 5 bis 6 Jahrzehnten zugewanderten Lieder weniger bodenständig sein, da sie — wie Spieser sich vorsichtig ausdrückt — nicht zur (älteren) „Dorftradition“ gehören? „Zugewandert“ kann ja nichts anderes heißen, als daß ortsansässige oder ortsfremde Leute das Lied irgend einmal auf irgendwelchem Wege von außen ins Dorf gebracht haben. Der rege Liedaustausch mit einer bestimmten Gruppe von Nachbardörfern spielt, wie Spieser nachweist und kartographisch darstellt, bei solcher Zuwanderung eine Hauptrolle[3]. Seine Karte enthält aber gerade das Problem, dessen Inangriffnahme Spieser sich entgehen läßt: die Frage, mit welchen Dörfern Hambach in Austausch steht, ob mit Dörfern derselben oder einer wesentlich anderen (z. B. stärker städtisch zersetzten) soziologischen Struktur? Daraus allein ließe sich — im Vergleich mit den Liedgehalten! — etwas über die „Bodenständigkeit“ der Tradition in Hambach ableiten.

Spieser und die anderen Autoren tun nichts anderes, als daß sie die Zuwanderung neuer Lieder bis zu einem willkürlich festgesetzten Zeitpunkt nach rückwärts verfolgen. Oberhalb desselben heißt ein Lied bodenständig. Von wo es früher herkam und — vor allem von wo es hergekommen sein könnte (!), wird nicht untersucht, wodurch die Fragestellung nach der Bodenständigkeit im Grunde entwertet wird. Läßt sich doch aus einer solchen Statistik nur entnehmen, daß die Herkunft der zugewanderten Lieder für ein Dorf negativ, diejenige der „bodenständigen“ hingegen überhaupt nicht bestimmbar ist. Denn selbst gesetzt, eines der letzteren Lieder sei nur mehr in Hambach nachweisbar, so braucht es darum doch nicht dort entstanden zu sein. Ist es aber gar dort entstanden, muß es darum „für Hambach bodenständig“ sein? Kann auch ein Lied für ein Einzeldorf bodenständig sein?

Hier liegt die zweite, tiefer gehende Verwechslung. „Bodenständig“ heißt doch wohl: in dem Boden stehend, der ein Kulturgebilde trägt. Über diese Wesensbestimmtheit, einem Boden, einer Landschaft, einer Volksschicht geistig, nicht: dem Dorfe X räumlich (topographisch) anzugehören, kann keine Statistik des Volksliedgutes eines Dorfes irgend etwas ausmachen.

Der Sinn und wissenschaftliche Wert, den die Statistik der in einem Dorfe gesungenen Lieder haben kann, ist ein anderer. Die Statistik sagt nichts über die Bodenständigkeit der im Dorfe gesungenen Lieder aus; vielmehr zeigt sie, wie die Sänger eines Dorfes (einzelne wie Gemeinschaften) zum „Liede ihrer Landschaft“ stehen, wenn dies Lied der Landschaft in seiner Wesensart schon be-

---

[1] Mersmann, a. a. O., 70ff. [2] Spieser, a. a. O., S. 145ff.
[3] Spieser, a. a. O., S. 147.

kannt ist. Sie erweist z. B., wie weit ein altbayrisches Dorf an der Tradition des echten bajuvarischen Liedgutes teil hat; sie erfaßt für ein pommerisches Dorf heute vorzüglich den noch im Volke lebenden Restbestand niederdeutschen Liedgutes. Sie stellt, kurz gesagt, die Bodenständigkeit der Sänger und des Singens, nicht der Lieder fest. Das ist etwas gänzlich anderes, aber durchaus eine sinnvolle und wichtige Tatsachenfeststellung, welche die Dorfbevölkerung liedsoziologisch charakterisiert. Auf diesem Stande der Fragestellung kann auch erst statistisch entschieden werden, ob ein Einzeldorf aus den Nachbardörfern bodenständiges oder nichtbodenständiges (!)[1] Liedgut durch Zuwanderung aufnahm oder noch aufnimmt. Im einen Fall saugt es aus der Landschaft als seinem Wurzelboden neue völkische Kräfte; im anderen verfällt es durch die Zuwanderung der Zersetzung, — entscheidende soziologische Vorgänge, die von Spieser nicht mehr erforscht, von den anderen Statistikern nicht einmal gestreift werden.

Daß ein Lied oder eine Gruppe zusammenhängender Lieder in einer bestimmten Landschaft gesungen wird, macht beide noch nicht zum bodenständigen „Lied der Landschaft". Unsere landschaftlichen Liederbücher[2] geben mit wenigen Ausnahmen nichts anderes als eine landschaftlich ungesiebte Rohübersicht der „in der Landschaft gesungenen Lieder". Und selbst die feinste und exakteste landschaftliche Liedstatistik vermöchte nichts anderes zutage zu fördern als eben das tatsächliche Singgut in der Landschaft. An diesem Rohmaterial beginnt erst die Wesensforschung des Typologen, die auf das Lied der Landschaft, d. h.: das für eine Landschaft typische Lied gerichtet ist. Sie sucht nach einer Wesenszugehörigkeit bestimmter Lieder und Liedgruppen zu einem Raum, genauer: Zu Menschen, Volksgruppen innerhalb eines abgrenzbaren Raumes. Ihr Instrument sind musikalische Stilkriterien (wenn es sich um eine musikalische Typologie der Landschaft handelt), nicht Tatsachenangaben, — zumindest nicht in erster Linie. Ein Lied, eine ganze Liedgruppe kann stilistisch etwa dem „schlesischen Raum"[3] zugehören, und wenn sie sich heute noch so gehäuft in Württemberg finden. Die stilistisch nachweisbare völkische Auseinandersetzung bestimmter Melodiebildungen mit slavischen Volkstanzrhythmen kann in Württemberg nicht bodenständig sein. Die Frage ist also, wie solche Lieder nach Württemberg gelangt und in einer bestimmten Ausbreitung dort volkläufig geworden sind. Vorher aber hat eine landschaftliche Typologie die Räume, Landschaften zu bestimmen, denen eine eigentümliche Wesenshaltung der Volksliedgestaltung eindeutig zugeordnet werden muß.

Die soziologische oder — nach anderer Auffassung (Klein[4]) — massenpsychologische Tatsachenforschung der volkskundlichen Volksliedanalyse zielt ihrerseits nach einer ganz anderen Richtung, ohne sich im einzelnen immer über die

[1] Der Gegensatz von „bodenständig" ist also „nicht bodenständig", nicht „zugewandert".

[2] Über die Aufgabe eines „Landschaftlichen Liederbuches", den Typus einer Landschaft herauszustellen, herrscht heute theoretisch wie praktisch noch die größte Unklarheit.

[3] Vgl. K. Huber, Das musikalische Gesicht der deutschen Stämme, Deutsche Tonkünstlerzeitung 34 (1938), S. 236f.

[4] Über diesen standpunktlichen Unterschied in der Auffassung der volkskundlichen Methode vgl. Abschn. 4!

grundsätzliche Andersartigkeit ihrer Fragestellung klar zu sein. Wenn ich über die augenblickliche Verbreitungszone eines Liedes oder einer Liedgruppe genauesten Bescheid weiß, weiß ich damit irgend etwas über das Lied selbst, das doch im Letzten den eigentlichen Kerngegenstand einer Volksliedforschung bilden muß? Mit nichten! Nicht das Lied oder die Liedgruppe ist durch deren Verbreitung, sondern der Sänger bzw. eine singende Gemeinschaft durch den Besitz des Liedes, die Verbreitungszone des Liedes durch dessen augenblickliche Träger charakterisiert, d. h. die soziale Schicht oder eine Mehrheit von Schichten, in denen das Lied „lebt". Die sprunghafte Verbreitung von Handwerker- und Soldatenliedern ist eindeutig durch diese „ziehenden" sozialen Schichten bedingt. Bauernlieder gewinnen meist langsam und kontinuierlich an Boden, die topographische Streuung von Flugblattliedern (und damit die Verbreitung vieler Altballaden!) ist im Grunde regellos und entzieht sich meist, nicht immer einer schärferen wissenschaftlichen Analyse. Das Liedgut eines Dorfes erweist sich somit notwendig als ein hochkompliziertes Nebeneinander von Schnittpunkten ganz verschiedenartiger Verbreitungszonen und diese bedingender Verbreitungsströme. Es kann schon darum nicht als eine Einheit angesehen werden.

In jeder Einzelliedverbreitung ist endlich das Typische von Zufälligkeiten zu unterscheiden. Das Lied *Gift und Gall hab ich getrunken*[1] entstammt seinem ursprünglichen Textgehalt nach gleich einer ganzen Reihe von „Abschiedsliedern" gewiß nicht der bäuerlichen Sphäre. Heute sitzt das in Franken (und großen Teilen Mitteldeutschlands) weitverbreitete Lied fast ausschließlich in den Dörfern und gehört einer konservativen kleinbäuerlichen Schicht an. In den Städten ist es längst vergessen. Durch den Besitz einer ganzen Reihe solcher Lieder aus der sentimental-bürgerlichen Sphäre des 18. Jahrhunderts wird der fränkische Kleinbauer von heute charakterisiert[2]. Er trägt ja auch, wenn überhaupt eine Tracht, dann Stücke aus der Bürgertracht dieser Zeit. Liedbesitz (d. h. „charakteristischer") und Trachtbesitz bilden bei ihm eine volkhafte Einheit. Beim altbayrischen Hofbauern wird man diese Liedgruppe vergeblich suchen. Deren Melodien sind nun — was zum Bilde des Ganzen unbedingt gehört! — durch die Übernahme in die kleinbäuerliche Schicht nachweislich in über hundert Jahren in Franken ganz unwesentlich oder gar nicht alteriert worden. Volkslieder — und zwar im strengsten Sinne! — sind sie heute nicht durch ihre Volkläufigkeit noch durch die Umformung in irgendwelchen Umsingungsvorgängen noch durch den teilweisen textlichen Zerfall, sondern einzig und allein dadurch, daß eine völkische Schicht bestimmten deutschen Bauerntums ausdrucksmäßig noch in dem Liedideal dieser vergangenen Epoche lebt. Das Charakteristische dieser — bei genauerem Zusehen breite Teile des deutschen Bauerntums umspannenden — Haltung wird gerade am Vergleich mit der Liedhaltung des altbayrischen Hofbauern sichtig. Dort ein im tiefsten Schillerschen Sinne naives Leben im eigenen Urelement bäuerlichen, almerischen, jagerischen Wirtschaftens,

---

[1] Vielfach auch unter dem Anfang „Weil du bist so hoch gestiegen" bekannt.

[2] Am eindrucksvollsten ist der Typus in Ditfurth's „Fränkischen Volksliedern" (1847) zu verfolgen, aber in den meisten neueren mitteldeutschen und zum Teil in norddeutschen Sammlungen noch nachweisbar.

hier ein sentimentalisches Leben in einer Sphäre, der man soziologisch ursprünglich nicht zugehört — nur mit umgekehrtem Vorzeichen: einer höheren und nicht — wie in Schillers Sinne — einer tieferen sozialen Schicht. Man höre fränkische oder auch pommerische Bauern[1], und zwar gerade die bäuerliche Jugend, solche „empfindsame" Lieder singen, um sich zu überzeugen, mit welch innerer Anteilnahme sie noch im Vollzuge von Stimmungen einer entschwundenen Zeit leben. Nicht ein äußeres Nachahmen einer ja längst nicht mehr existierenden „Oberschicht", sondern eine innere Bereitschaft zu deren Gefühlswelt ist der volkhafte Untergrund solchen Singens. Dieser sentimentalischen Haltung durchaus gesunder Kleinstadt- und Kleinbauernschichten kam und kommt aber auch der Unrat verlogener „volkstümelnder" literarischer Erzeugnisse vom Bänkelsang bis zum modernen Schlager entgegen, die auch volkläufig wurden, das Bild volkhaften Singens so jämmerlich verzeichnen und letztendig die Volkssubstanz angreifen[2].

Niemals — so läßt sich zusammenfassen — ist ein Einzellied durch seine Verbreitung und seine Träger, also durch die Tatsachen seiner Volkläufigkeit als solche landschaftlich charakterisiert; immer ist es durch seinen Textgehalt und seine Melodiestruktur wesensmäßig an das Erleben bestimmter Volksschichten und damit an einen Raum gebunden. Die soziologische Methode hingegen sucht fälschlich aus den Tatsachen der Volkläufigkeit zu erschließen, was nur dem Wesensblick des Typologen zugänglich sein kann.

Diese Verwechslung von Tatsache und Wesen, wirklicher Verbreitung bzw. Überlieferung und wesensmäßiger Zugehörigkeit durchzieht die ganze Arbeit der volkskundlichen Methode. Sie tritt am greifbarsten zutage, wo man die aus den Einzelanalysen gewonnenen Ergebnisse zum System zusammenfassen möchte. Wir stellen demgegenüber nochmals fest: Die wirkliche augenblickliche Verbreitung, Überlieferung, Wanderung eines Liedes ist ein soziologisch-volkskundlicher Tatbestand; die Zugehörigkeit einer bestimmten Liedfassung (hier „Melodiefassung") zu einer Landschaft, Volksschicht, Zeitschicht, die Änderung der Fassung auf ihrer Wanderung durch verschieden geartete Landschaften, mit der Abfolge der Generationen, mit der Übernahme durch andere Volksschichten ist ein typischer Wesensbestand. Beides kann man nicht miteinander verwechseln und man kann auch nicht eine der beiden Seiten streichen, da beide Seiten einander dauernd bestimmen. Die volkskundliche Methode, einseitig auf die Tatsachenforschung gerichtet, kommt daher bisher gar nicht an den eigentlichen Stoff volksmusikalischer Wesensforschung heran, weil sie in den Tatsachen seiner augenblicklichen Gegebenheit in einem lebendigen Volkskörper stecken bleibt.

Aus dieser offenkundigen Einseitigkeit macht jedoch die volkskundliche Volksliedforschung von heute eine Art methodologisches Prinzip. Sie nennt ihre Beschränkung auf die Tatsachen und damit auf Sänger und Singen die „subjektive Methode" und stellt sie der „objektiven Methode" entgegen, die sich einseitig auf das Lied statt zunächst auf den Liedträger richte. Dabei wird übersehen, daß es

[1] Vgl. Klein, a. a. O., S. 97. Die dort genannten Waisenlieder stellen ein Zerfallsprodukt des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts dar. [2] Vgl. Abschn. 4.

eine Volksliedträgerforschung ohne stillschweigenden Bezug auf das einzelne Lied im Ernste nicht geben kann. Wenn P. Klein[1] (im Anschluß an Bringemeier) die Richtlinien dieser subjektiven Methode in ausdrücklicher Gegenüberstellung zu John Meier als Vertreter der objektiven Methode entwickelt, so übersieht er zum zweiten, daß sich John Meier keineswegs auf eine Tatsachenforschung der Volkläufigkeit beschränkt, sondern ursprünglich nach Wesenszügen, Stilzügen des Volksliedes sucht. Das Eigenartige seiner Stellung liegt vielmehr darin, daß er in kritischer Prüfung als einzigen eigenen Wesenszug des Volksliedes gegenüber dem „Kunstlied" die Volkläufigkeit anerkennt, welchen Sachverhalt gerade er begrifflich erstmals schärfer fixiert hat. Methodisch (!), durchaus berechtigt sucht er daher aus dem tatsächlichen Prozeß des Volkläufigwerdens eines Liedes die Stilzüge abzuleiten, die es vom Kunstlied trennen: Es sind die Züge der dauernden Umformung des Liedes durch die Prozesse des Zersingens bzw. Umsingens von „Individuallied" — wie Meier das erstgeschaffene Gebilde nennt[2]. Wir haben im Verlauf der Untersuchung zu zeigen, daß die volkskundliche Methode, weit davon entfernt, John Meiers Standpunkt etwa zu widerlegen, gerade im entscheidenden Punkt, in der Gleichsetzung der Begriffe Volkslied und volkläufiges Lied, der sachlich unhaltbaren Auffassung Meiers restlos verhaftet bleibt.

In dem entwickelten Zusammenhang erscheint nun auch der verfängliche Begriff der „Liedheimat" erst in seinem eigentümlich schillernden Doppelsinn. Wenn Mersmann die Frage nach der Liedheimat eines Liedes in den Vordergrund rückte, so war zu zeigen, daß man als tatsächliche Heimat eines Liedes nur mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit den Ausgangs- oder wenigstens Schwerpunkt seiner Verbreitungszone bezeichnen kann. Von John Meiers Volksliedbegriff aus ist hingegen die Frage nach der Liedheimat in dem Augenblick gegenstandslos, wo der Verfasser des Liedes gefunden ist (zumal wenn er den „gebildeten" Schichten angehört). Denn mit dem Nachweis der Entstehung des „Individualliedes" ist nach Meier die Reihe seiner Volkläufigwerdungen nach rückwärts abgeschlossen. Im strengen Sinne kann auch die volkskundliche Methode von einer Liedheimat nur sprechen, solange und soweit ein erster Liedverfasser nicht auffindbar ist.

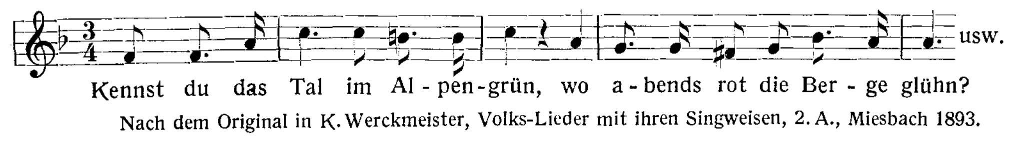
Mit diesem keineswegs klaren „Tatsachenbegriff" von Liedheimat verquicken nun unsere Volksliedsoziologen jenen ganz anderen Begriff der geistigen, der Wesensheimat, den wir eben erörterten. Zu deren Feststellung führt jedoch keine Sängererfragung, keine Tatsachenfeststellung der Liedverbreitung und kein Nachweis des Liedschöpfers, vielmehr einzig und allein die typologische Analyse. Gehört die Weise des *Brunnens vor dem Tore* etwa nach Wien oder Österreich, weil ihr Schöpfer dort geboren war und lebte? Gewiß nicht. Ihre geistige Liedheimat ist — wie ich anderwärts zu zeigen versuchte[3] — das österreichisch-schlesische Land, soferne die wunderbare Weise ganz die Züge des schlesischen

[1] Klein, Volkslied und Volkstanz in Pommern, S. 9ff., besonders S. 14. Vgl. Bringemeier, a. a. O., S. 2ff.
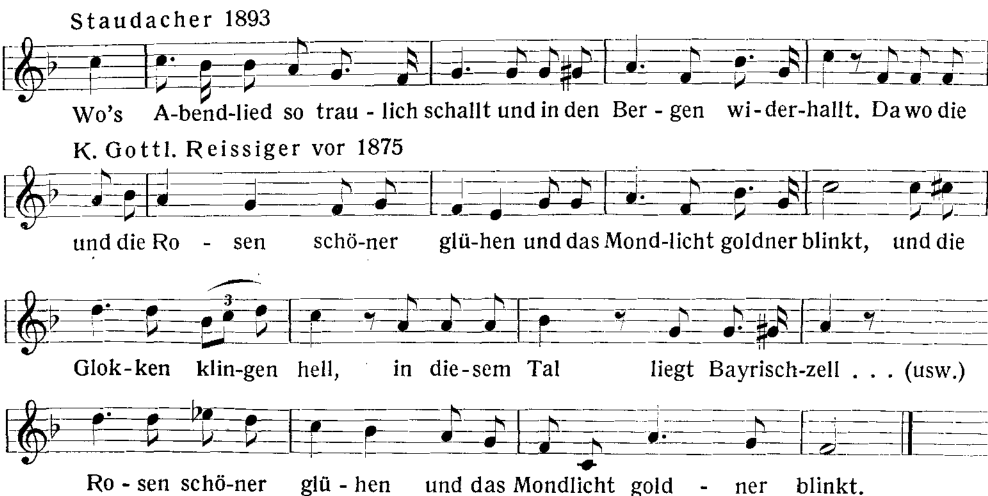
[2] Zuerst in „Kunstlieder im Volksmunde", Kap. III. Mersmanns Kritik an der germanistischen Volksliedkunde (a. a. O., S. 10f.) trifft daher John Meiers Theorie nicht.

[3] Vgl. K. Huber, Das musikalische Gesicht der deutschen Stämme ... S. 237.

Volksliedtypus trägt, — was man nur hören, niemals erfragen oder durch eine Statistik feststellen kann. Ist — ein anderes Beispiel — das berühmte Bayrischzeller Lied *Kennst du das Tal im Alpengrün* so ziemlich das einzige „echt bayrische" Lied, das im deutschen Norden jeder kennt, etwa darum echt und bajuvarisch, weil dessen Weise der Mesner Staudacher-Martl, der Erbe einer der altadeligsten, schon vor 900 Jahren im Zeller Grund sitzenden bayrischen Bauernfamilien (um 1890) verfaßt hat? Der immerhin nicht ungeniale Textdichter des Liedes war — ein Pfälzer Schuster, der seine dichterische Eingebung genau so aus den Orangen- und Zitronenhainen von Goethes Mignon bezog wie etwa der Verfasser der tschechischen Nationalhymne, — und damit der Großvater eines guten Dutzend bayrischer und sogar außerbayrischer Ortsheimatlieder wurde. Der Staudacher-Martl aber hat sich — volksmelodisch gesehen — mit bemerkenswerter Kongenialität an den Fluten des Ebro angesiedelt, wie sein kleiner melodischer Diebstahl aus dem in den neunziger Jahren im deutschen Süden noch hochbeliebten *Fern im Süd' das schöne Spanien* einwandfrei beweist:



Nach dem Original in K. Werckmeister, Volks-Lieder mit ihren Singweisen, 2. A., Miesbach 1893.



Mit der altbayrischen Liedlandschaft hat die nicht uninteressante „volkstümliche" Schöpfung zweier wackerer Männer aus dem Volk nichts zu tun. Dies ist um so auffälliger, als der Staudacher-Martl, ein leidenschaftlicher und guter Sänger, ein „Repertoire" von an hundert bayrischen Liedern, darunter echtestes Volksgut, bis an sein hohes Lebensende auswendig beherrschte. In die Welt seiner Liedschöpfung im „Waisenliedstil" führt jedoch nicht sein angestammter, sondern sein von außen angelernter Liederschatz und ein Blick auf die rührenden Stiche von Marmelotten und Savoyardenwaisen, die um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts aus kleinstädtischen Bürgerheimen ihren Weg in Bauernstuben fanden.

Auch solche ziemlich verwickelte, dafür aber oft ganze Liedkomplexe schlagartig in ihrer soziologischen Struktur beleuchtende Zusammenhänge gewinnt man nicht in der bloßen Tatsachenfeststellung der Volkläufigkeit noch in bloß literarischer oder musikalischer Analyse, sondern erst in der systematischen Vereinigung von Tatsachen- und Wesensforschung. Die volkskundliche Methode lenkt mit vollem Recht, nur leider viel zu einseitig den Blick auf die sozialen Tatsachen und eigenartigen Schichtungen des „singenden Volkes".

Ein gemeinsamer Mangel — wenn wir so sagen wollen — der bisher vorliegenden Volksliedarbeiten nach soziologischer Methode liegt darin, daß sie immer da abzubrechen gezwungen sind, wo die eigentlich volksmusikalische Analyse einsetzen müßte. Eine Flut soziologisch-volkskundlicher Tatsachen und Beobachtungen (nebst „Deutungen") wird bereit gestellt, die erheblich an Wert verliert, wenn nicht gleichzeitig (!) der Weg zur typologischen Auswertung beschritten wird. Dies gilt vor allem für die Fragenkomplexe der Formen des Singens und der Überlieferung — um bei Mersmanns Aufgliederung des Stoffes weiterzufahren.

„Wer singt vorzüglich in einer Landschaft?" Die tatsächliche Lage ist — wie ich zunächst für den bajuvarischen Liedraum nachwies[1] — stilistisch entscheidend. Daß im bajuvarischen Raum der Bursche vorzüglicher Liedträger ist, bestimmt die gesamte Singweise, für welche die Lage der Burschenstimme maßgebend ist. Auf die von Loschdorfer statistisch eingehend untersuchten Bakonyerwalddörfer angewandt[2]: Werden die vielen „bajuvarischen" Lieder dieses Bestandes heute vorzüglich von Burschen, Mädchen oder gemeinsam gesungen? Werden die Lieder, welche stilistisch einwandfrei die „Jodellage" fordern, wie in allen echt bajuvarischen Gebieten auch in der Jodellage gesungen? Einige wenige Schallaufnahmen oder genaue Angaben würden uns mehr sagen als die längsten Liedverzeichnisse. Die Frage ist nämlich nicht abwegig! Loschdorfer schildert für einige Dörfer sehr genau in dem gemeinsamen Abendspaziergang der singenden Burschen und Mädchen in Abstand durch die Dorfstraße einen in ganz Mitteldeutschland und nicht wenigen norddeutschen Gegenden (Pommern!) vor 50 und 60 Jahren noch voll lebendigen bäuerlichen Singbrauch[3]. Das echt bajuvarische Dorf kennt ihn nicht. Für die Erforschung der volksmusikalischen Lagerung und darüber hinaus der Siedelungsstruktur der Bakonyerwalddörfer ist daher die Feststellung des Zusammenhangs zwischen Liedgut und Singstil von besonderer Wichtigkeit. Die geschilderten Dörfer sind Straßendörfer. Trotz der allgemein gewordenen mittelbayrischen Mundart sind Siedlungsform und soziologische Singform offenbar nicht durchgängig bajuvarisch, sondern z.T. fränkisch-mitteldeutsch. Dies gibt zu denken und wirft ein Licht auf den auffallend großen Bestand an mitteldeutschem Liedgut, der in den Liedverzeichnissen aller Altersklassen überrascht und im Kern kaum neuer Herkunft sein kann. Der Liedbestand entspricht — wie ja auch die Nachweise belegen — demjenigen nördlichster niederösterreichisch-böhmischer Gebiete.

---

[1] K. Huber, Volkslied und Volkstanz im bajuvarischen Raum. Deutsche Musikkultur 3 (1938), S. 1ff.

[2] A. a. O., S. 229ff. [3] Ebenda S. 236.

Das eine Beispiel mag belegen, wie wir uns die enge Ineinanderarbeit und durchgängige Verflechtung tatsachen-soziologischer und wesenstypologischer Analyse denken, die wir als fruchtbare Weiterbildung der wichtigen Ansätze volkskundlicher Methode fordern. Es ist nichts Endgültiges damit gewonnen, wenn man von der freilich einseitigen „objektiven" Untersuchung des Liedes nunmehr ebenso einseitig das Forschungsgewicht auf die „subjektive" Erforschung des Liedträgers verlegt und dabei — wie im folgenden zu zeigen sein wird — schon in der grundlegenden Begriffsbildung die Brücken abbricht, die vom Träger zurück zum Liede führen. In allen Arbeiten der volkskundlichen Methode wird als das methodologisch Neue immer wieder jenes Hineinstellen der Lieder wie des Singens in den umfassenden Lebensprozeß der Volksgemeinschaft bezeichnet. Nicht das Lied — wird übertreibend formuliert — sondern das Singen des Liedes sei Gegenstand volkskundlicher Analyse. Vor knapp zweihundert Jahren begann die allgemeine Musikgeschichte im wesentlichen als eine Geschichte der Musiker, der Träger, um bald zu erkennen, daß doch letzten Endes das Getragene, die Musik, Gegenstand einer Wissenschaft von der Musik sein müsse. Sollte eine Wissenschaft von der Volksmusik im Ernst den umgekehrten Weg gehen wollen oder aus inneren Gründen gehen müssen? An das letztere zumindest glauben wir nicht.

In der Tat spielt „das Leben", und gerade das Leben in volkhafter Gemeinschaft im Bereich des Volksliedes die entscheidende Rolle. Die rein literarische, rein musikalische Volksliedanalyse gibt — so möchten wir es fassen — nur ein Flächenbild des Volksliedes; erst seine Erfassung in den Lebenszusammenhängen, wie sie die volkskundliche Methode sich zur Aufgabe setzt, gibt die Tiefe, die Plastik des Phänomens. Und überall, wo die neue Forschungsweise an der Ganzheit angreift, ist sie unbedingt förderlich. So hat sie gerade die Fragen nach den Formen der Überlieferung neu sehen gelehrt und in der eindringlichen Analyse der Entstehung der Volkläufigkeit von Einzelliedern, in der oft ganz ausgezeichneten Schilderung und Typisierung der Singgelegenheiten wichtigste Erkenntnisse gewonnen. Mit einer unseres Erachtens entscheidenden Einschränkung: Sie hat ein Material gesammelt und Typisierungen gefunden, die im Kerne für jedes Lied gelten, wenn es einmal in den Prozeß des Volkläufigwerdens eingegangen ist. Sie hat mit anderen Worten die Formalzüge der Volkläufigwerdung, der Tradition von Liedgut herausgestellt und auch in den Arbeiten Spiesers und Kleins als zunächst einziges inhaltliches Moment die außerordentliche Bedeutung der subjektiven Auswahl des einzelnen nach dessen individuellen Bedürfnissen und individueller Geschmacksrichtung — etwas durchaus Ästhetisches! — fein herausgearbeitet.

Gerade hier tut sich eine neue Fragestellung auf: Wie wirken diese sich oft kreuzenden Geschmacksrichtungen und Bedürfnisse innerhalb einer Gemeinschaft zur Ganzheit einer Gemeinschaftstradition zusammen? Wer ist der Träger der Traditionsreihen, auf die es ankommt, wenn Volk sich in seinem Liede erhalten und nicht in einer Bodenhefe „volkstümlicher" Lieder und platter Schlager sogar internationaler Herkunft versinken soll, die alle auch volkläufig sind? Spieser hat als einziger — soviel ich sehe — das Problem schärfer ins Auge gefaßt[1]. Über-

[1] **Spieser, a. a. O., S. 124.** Die Erhaltung des älteren Volksliedschatzes schreibt er mut-

blickt man jedoch den Traditionsbestand des Dorfes Hambach und vervielfältigt man dessen Befund etwa zum Ganzen einer lothringischen Landschaftstradition, so möchte man es für ausgeschlossen halten, daß Pinck aus solchem Dorfgut seine „Verklingenden Weisen" ziehen konnte. So gründlich geht das, was Pinck in Hambach sammelte oder gesammelt hätte, in der Masse dessen unter, was Spieser durch seine Statistik als in Hambach lebendig nachwies: eines breiten Stromes volkläufiger Allerweltslieder, die man in jedem beliebigen Ort der Pfalz und des ganzen Mittelrheingebiets auch finden könnte. Und daraus entsteht eine weitere Frage: Wer steht dem wahren Leben des Volkslieds näher: Pinck, der unter Beiseitesetzung alles Schundes volkläufiger Ware einer freilich vergehenden Generation kostbarstes Liedgut abgelauscht hat und für das Wiedererklingen dieses Schatzes eine Lebensarbeit einsetzt, oder Spieser, der statistisch die Traditionsverhältnisse von 790 „volkläufigen" Liedern ins einzelnste untersucht, von denen verhältnismäßig wenige echte Volkslieder sind, die allerwenigsten aber jenem altertümlichen Liedbestand der „Verklingenden Weisen" angehören, um dessentwillen uns Lothringen als eine Liedlandschaft besonderer Art erscheint? Dieser alt-echte, kostbare Bestand ist, wie ein Vergleich von Pinck und Spieser drastisch lehrt, in Lothringen wie anderswo immer nur das Singgut von Wenigen gewesen. Er floß in Lothringen bei diesen Wenigen unendlich reicher als in anderen deutschen Landschaften, doch nicht grundsätzlich anders. Es ist keine Rede davon, daß das ganze lothringische Landvolk bis zu den Entdeckerfahrten Pincks in einem Strome alter Lieder geschwommen wäre[1].

Nichts erweist schlagender die Unmöglichkeit, im Sinne der Definition John Meiers Volkslied mit volkläufigem Lied gleichzusetzen, als ein Vergleich der Arbeit Pincks und Spiesers in einer wirklich überlieferungsreichen Gegend und im selben lothringischen Dorf. Der eine verläßt sich auf sein gesundes Stilgefühl und birgt Stück um Stück eines Liederschatzes, der eben nur in Lothringen zu bergen war. Der andere geht mit einer streng wissenschaftlichen Volkslieddefinition, der Volkläufigkeitsdefinition John Meiers, und mit ebenso streng wissenschaftlicher statistischer Methode ans Werk, um eine gewisse Typik der Überlieferung „volkläufigen" Liedgutes zu erfassen, die im Grunde für jedes beliebige Dorf und dem schalsten Schlager gegenüber ebenso Geltung hat wie für das schönste Lied der „Verklingenden Weisen". Eben weil das, was ein Lied zum Volkslied macht, nicht der Tatsachenbezug seiner Volkläufigkeit allein, sondern in erster Linie der Wesenszug seines volkhaften Gehaltes ist. Die Volkläufigkeit ist ihrerseits die hinzutretende Tatsachenbedingung, daß ein Lied von volkhaftem Gehalt zum Besitz einer volkhaft fühlenden Gemeinschaft, zum Volkslied wird.

(Schluß folgt im nächsten Heft)

---

maßlich einer kleinen Gruppe von Sammlern zu, die sich voraussichtlich in einem (gesunden!) Volkskörper immer wieder ergänzen wird.

[1] Ungemein aufschlußreich sind nach dieser Hinsicht die geradezu verblüffend niedrigen „Verbreitungszahlen" der ausgesprochen lothringischen Restlieder (1 bis höchstens 8 mit Ausnahme einiger geistlicher Lieder) gegenüber dem Durchschnittsbesitz mitteldeutschen Liedgutes (zwischen 30—60) und erst recht gängigen Schlager- und Modeliedern, die Zahlen bis zu 180 erreichen.

Die Weisen des Locheimer Liederbuchs

Von Josef Müller-Blattau, Freiburg i. Br.

1.

Seit jener ersten Ausgabe des Locheimer Liederbuchs, die Arnold (†) und Bellermann im zweiten Band der Jahrbücher Chrysanders (Leipzig 1867) veröffentlichten, ist die musikwissenschaftliche Erörterung dieses wichtigsten Denkmals nie ganz verstummt. Schon 1872 gab Otto Kade im vierten Jahrgang der Monatshefte für Musikgeschichte „Berichtigungen zum Locheimer Liederbuch"; in Böhmes „Altdeutschem Liederbuch" (1876) wurden eine ganze Anzahl der Melodien aufgenommen und erörtert, desgleichen im „Deutschen Liederhort" (1892). Die Ausgaben der Lieder des Berliner und Münchener (Glogauer und Schedelschen) Liederbuches durch Eitner in den Beilagen zu den Monatsheften für Musikgeschichte (1876 und 1880), der Lieder des Mönchs von Salzburg (1892) und Oswalds von Wolkenstein (1902) brachten neue Erkenntnisse für das deutsche Lied des 15. Jahrhunderts. Aber erst Arnold Scherings wagemutigen „Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance" (Leipzig 1914) zeigten neue Ansatzpunkte der Erörterung. Von diesem Buch und der neuen Faksimile-Ausgabe des Locheimer Liederbuchs, die Konrad Ameln 1925 im Wölbing-Verlag vorlegte, ging der entscheidende Anstoß zu neuer Beschäftigung mit dem Liederbuch aus. Die mehrstimmigen Sätze wurden noch 1925 von K. Ameln herausgegeben. Die durch die einstimmigen Weisen aufgeworfenen Fragen behandelten Arbeiten von Ursprung, Gurlitt, Rosenberg und dem Schreiber dieses; sie werden im Verlauf unserer Abhandlung genannt werden. Im ganzen scheint es durch die Hilfe vieler jetzt so weit gekommen zu sein, daß die Weisen des Liederbuchs keine ungelösten Rätsel mehr bergen. Das darzutun ist der Zweck dieses abschließenden Berichts.

Da Konrad Ameln bereits eine musterhafte kritische Beschreibung der Handschrift geliefert hat, kann hier darauf verzichtet werden. Er hat auch auf den inneren Zusammenhang des Liederbuches mit dem in der Handschrift folgenden Fundamentum aufmerksam gemacht. Denn zu allen Orgelsätzen mit einem deutschen Lied als Tenor findet sich die entsprechende Weise im Liederbuch. Von den beiden liturgischen Stücken (*Magnificat* und *O clemens*) abgesehen, bleiben weiter noch drei unbenannte Orgelsätze übrig, der mit der Beischrift *c. l.* = „*con lacrime*" und jene beiden, denen Komponistennamen beigegeben sind (Wilhelmus legrant und Paumgartner). Ich habe auch ihre Tenores in die Untersuchung und Numerierung (als 49, 50 und 51) einbezogen. Das bislang rätselhafte *En avois* konnte ich jüngst in der Schering-Festschrift als verderbtes *Une fois*, die Weise als dem Lied Nr. 11 *Ach meyden* zugehörig feststellen. So bleibt auch für die Orgelsätze nichts mehr ungeklärt; die Bedeutung der Fundamentübung und ihre Beziehung zu dem Bau der Liedweisen, besonders den Quintfällen, habe ich in dem

eben genannten Aufsatz in der Schering-Festschrift „Über Instrumentalbegleitungen spätmittelalterlicher Lieder“ dargestellt.

So könnte die Erörterung der Liedweisen nun beginnen. Doch bleibt ein Letztes zu tun übrig. Das Locheimer Liederbuch ist nicht eine beliebig reihende Sammlung von Liedweisen, sondern ein Liederstammbuch von besonderem Lebensgefüge. Die Beschreibung dieses letzteren muß als Grundlage für die Betrachtung der Weisen gelten, in deren Zählung ich der ältesten Ausgabe von Arnold-Bellermann folge.

Gleich die erste Melodie ist merkwürdig durch die beigekritzelte Beischrift *Disc*(ant). Dem entspricht die verhältnismäßig hohe Lage der Melodie, welche wie die beiden in Fronleichnamsgesänge verwandelten deutschen Lieder Nr. 47 und 48 im Altschlüssel notiert ist. Am Schluß steht, durch einen Moderflecken arg zerstört, ein nicht zum Lied gehöriger Spruchvierzeiler (*Hab ich lieb, so hab ich not*). *Ein lüg, ein lüg* soll nach A.-B. darunter gestanden haben; in der Faksimile-Ausgabe läßt sich davon kaum eine Spur mehr entdecken.

Es folgt eine Gruppe von lauter Tenores, beginnend mit Oswald von Wolkensteins *Wach auf mein Hort*, das wohl als eine Art Vorbild einleitet. Die Beischrift *Tenor*, die dehnende Schreibung der folgenden Nummern 3, 4 und 5, die den Text nur in Zeilenanfängen darunter stellt, weist auf Herkunft aus mehrstimmigem Satze hin, ohne doch die einstimmige Selbstwertigkeit der Weise zu beeinträchtigen. Der Schreiber hat zu 2 *Varan hin gotts Namen* und zu 3 eine längere, aus drei verschiedenen Zeilen bestehende, als Ganzes nicht recht verständliche Beischrift gesetzt. Dieser Umstand, sowie das von Ameln (Nachwort S. 9) 16mal festgestellte, auf „Johann Götz“ gedeutete Monogramm *JG* zeugen von der unmittelbaren Lebensverwurzelung des Liederbuchs.

Mit 6 setzt etwas völlig anderes ein. Eine ganze Gruppe von Melodien (6—14) ist auf gewisse Schlußformeln silbisch zu textieren; der einen (Nr. 12) ist sogar der ganze Text silbisch unterlegt. Die mehrstimmige Bearbeitung der Weise Nr. 6 ändert an dieser Artung nichts. In der Beischrift zu 7 taucht zum ersten Male das Wort *strosack* auf; Nr. 8 (*Ich fahr dahin*) hat es auch; durch *var an hin* ist es zugleich mit *Wach auf* und *Ich bin bei ihr* (Nr. 20), durch *alzeyt dein* mit der folgenden Weise und Nr. 11 in Beziehung gesetzt. Die erstere Melodie (Nr. 9) gehört mit der folgenden (Nr. 10) zu einem zweistimmigen Satz zusammen; Nr. 11 trägt überdies noch die Beischrift *Mein dienst zuvor und unverkert.* Wie diese, so stehen bei den vorangehenden (Nr. 8, 6, 5 und 3) am rechten unteren Blattrand die Zeilen *vil guter nacht, die huczeln sind tewer, vil guter jar, ein selige Zeit.* Nach Nr. 11 hören die Zusätze für eine lange Strecke auf.

Eine neue Gruppe leitet der Tenor Nr. 15 *Des klaffers neyden* (S. 14 der Hs.) ein. Auf S. 18/19 folgt der dazugehörige mehrstimmige Satz, der den Tenor nochmals notiert, 16 ist wieder dreistimmig, 17 der wohlbekannte Satz zu *Der Wald hat sich entlaubet. Dir verpunden* steht dabei. Als Nr. 18 folgt das niederländische Liedchen *Ein vrouleen edel von naturen.* Die wichtigste Beischrift ist jene zu Nr. 16: *Ir zu lieb.* Und dann in hebräischen Buchstaben: *der allerliebstenn Barbara*; *meinem treuen liebsten gemakn.* Nach mancherlei Deutungsversuchen (vgl. VfM I, S. 428 und Ursprung in seiner Studie zum L.L., AfM V, S. 316ff.) wurde von H. Löwen-

stein (ZfM XIV, S. 317ff.) das Wort ghemaken richtig als mittel-niederländisch für „Wohlgefallen, Freude, Lust“ gedeutet und die hebräischen Buchstaben als „geeignete Geheimschrift für diese zärtliche Widmung“, die sich demnach ohne jede Sonderbedeutung den anderen Beischriften anschließt.

Folgt eine Gruppe von Tenores (19—24), die in der Zerdehnung jener ersten (2—5) entspricht. Nur 21 macht in seiner einfachen Mehrstimmigkeit eine Ausnahme. Bei 20 steht *var anhin an galgen*, bei 23 *nihil est*, bei 24 ein heiterer lateinischer Zusatz. — Die Beischriften ziehen sich auch noch in die neue, letzte Gruppe hinüber. Nr. 30 (die keine Melodie hat) trägt den Zusatz *hohoho strosack*, bei 32 steht *nihil est*. Im übrigen ist dieser abschließende Bestand ab Nr. 25 gewissermaßen um Nr. 34 als Vorbild gruppiert, um den Tischsegen des Mönch von Salzburg. Selbst dies geistliche Lied hat seine lustige Beischrift, ebenso wie die beiden folgenden. — Die echte Liedmäßigkeit dieser Gruppe wird unterstrichen durch die silbische Textierung gerade dieser beiden Weisen (35 und 36), denen sich die wohlbekannten Lieder *All mein gedencken* (Nr. 39) und *Ich spring an diesem Ringe* (Nr. 42) anschließen. Die Tenores 37/38 und die mehrstimmigen Sätze 40/41 fallen aus dieser Gruppe heraus. Dem ersten ist beigeschrieben: *Anno 1455 in carnisprivio hic tenor cum sequenti*. Dies und die etwas gröbere Schrift bestätigen die Sonderstellung der beiden Melodien. Aber auch die beiden „Volksweisen“ (39 und 42) sind durch die Beischrift *Agdorf, Anno 60* miteinander verbunden. Bei der zweiten steht sehr undeutlich der Name eines *Pater Judocus de Winßheim*. Und die Worte *do hallt ichs auch mit* verbinden den Namen unmittelbar mit dem Lied. Die berühmte Eintragung nach Weise 39 aber (*Wolflein von Lochammer ist das gesenngk puch*) ist, wie Ameln erstmals feststellte, Vermerk eines späteren Besitzers!

Damit sind wir bis auf S. 42 der Handschrift gelangt, die noch einen recht zerdehnten Tenor (Nr. 43) bringt; das eigentliche Liederstammbuch ist zu Ende. S. 43 ist leer, auf S. 44 und 45 (untere Hälfte) sind jene drei Fronleichnamslieder notiert, deren erstes (Nr. 46) auf den Tenor der Chanson von Binchois *Je loe amors* (dazu H. Funck in Acta musicologica V, S. 3ff.) den lateinischen Text *Ave dulce tu frumentum* zupaßt. Dem zweiten und dritten liegen deutsche Liedmelodien *Mit willen frau* und *Stüblein* zugrunde; sie werden (als Nr. 47 und 48) in unsere Erörterung einbezogen.

Bleiben noch jene beiden Weisen (als 44 und 45 von Arnold gezählt), die auf S. 89 und 91, also mitten ins Fundamentum hinein, auf den unteren freien Teil der Seite flüchtig geschrieben sind. Sie treten jenen „Volksliedweisen“ (39 und 42) ergänzend zur Seite. Die Tenores der Orgelsätze des Fundamentum in ihrem Verhältnis zu den entsprechenden Liedweisen sind von Schering (Stud. S. 17ff.) und vom Verfasser (Schering-Fschr.) ausführlich behandelt worden. So werden sie hier nur, wo nötig, zum Vergleich herangezogen.
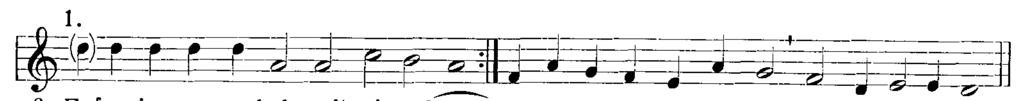
2.

Unsere Beschreibung und Zuordnung der Weisen beginnt zweckmäßig bei denen auf *d*. Ich bezeichne sie, unter Verzicht auf Einordnung in das System der Kirchentonarten, als dem *d*-Typus zugehörig. Die Anordnung des Liederbuchs

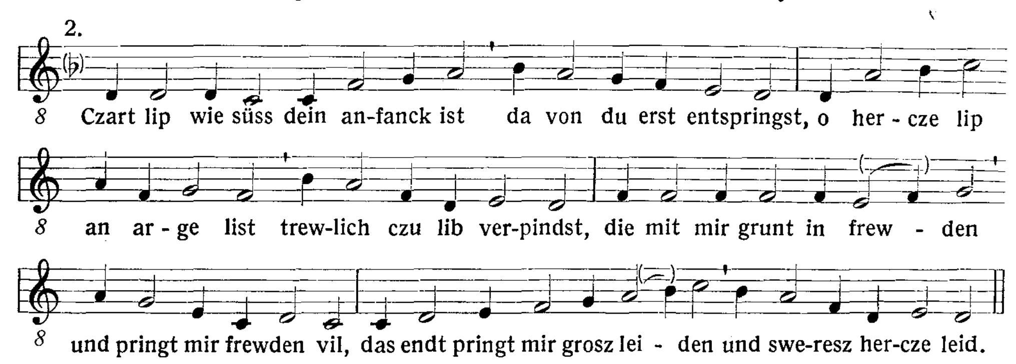
ergibt, daß der Tischsegen des Mönchs von Salzburg als eine Art Vorbild zu gelten hat.

Ehe wir aber damit in den Kreis des ausgeformten (geistlichen) Gesellschaftsliedes eintreten, mustern wir die einfacheren Weisen, vor allem die nachträglich eingeschriebenen. Vielleicht, daß sie über Grundstoff und Grundtatsachen der Formung Auskunft geben.

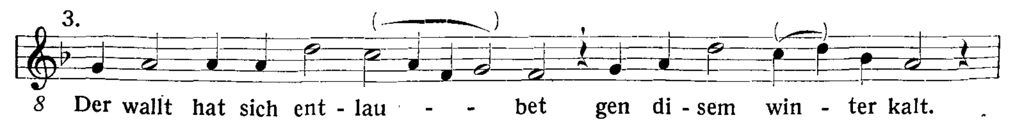
Es fur ein pawr gen holcz löse ich in seiner Substanznotierung auf. Ohne jede Hinzufügung außer dem Anfangsauftakt ist es zu verstehen und zu textieren als zwei Großzeilen, die eine auf *a*, die andere auf *d*. Ein altes Heischelied zum ersten Mai *Gott grüß euch alle Leute*, von dem ich in einer Abhandlung über „Das deutsche Volkslied in Lothringen" (A. f. dt. Landes- u. Volksforschung, II, S. 128 ff.) berichtete, zeigt die gleiche Grundgestalt.

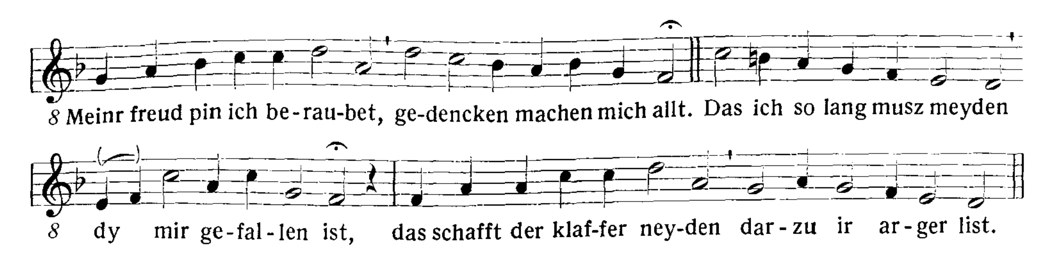


Wie dieser Zeilen-Grundstoff zu größeren Formen genützt wird, zeigt das zweite nachträglich eingeschriebene Lied (Nr. 44) *Czart lip, wie süß dein anfanck ist.* An Stelle des ebenen Ganges der Viertel tritt hier „modale" Rhythmik.



Die erste Großzeile ist uns aus mittelalterlichen geistlichen Liedern bekannt. Heinrich Loufenbergs *Ich wölt daß ich doheime wär* besteht nur aus dieser Großzeile, ein lothringer Ruf von den Häschern des Herodes (a. a. O. S. 143) ebenfalls. Die zweite Großzeile ist nur eine Variante dazu, die schließende ebenso. Der Mittelteil aber, den die dritte Großzeile bildet, nähert einer anderen Volksweise, die zu *Weiß mir ein Blümlein blaue* (E-B 198) gesungen wird. Sie taucht erstmals in Winnenbergs „Christlichen Reuterliedern" (Straßburg 1582) zu geistlichem Text auf. — Wichtiger aber ist, daß nun die Weise zu *Der Wald hat sich entlaubet* (Nr. 17) recht verstanden werden kann.



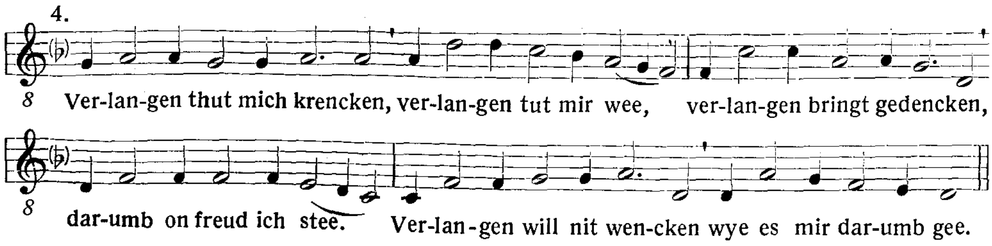


In dem eben besprochenen Lied wurde die Bildung der Großzeile aus An- und Abzeile besonders deutlich. Die Abzeile weist jenen aus dem ältesten deutschen Lied wohlbekannten Quintfall auf, der hier nur eine einzige rhythmische Prägung (𝅗𝅥 ♩ ♩ 𝅗𝅥) erhält. Die melodische wechselt zwischen durchgehender Ausfüllung der Quint und jener Form, die in Dreiklangstönen gleich dem Grundton zustrebt. Nur bei der zweiten Großzeile ist auch die Anzeile als Quintfall geprägt; die Folge *c′–f, a–d* ist eine Lieblingsfügung des altdeutschen Liedes.

In der Weise zu *Der Wald hat sich entlaubet* unterscheiden sich die beiden ersten Großzeilen, die man als melodisch gleich erwartet, in merkwürdiger Weise. Die zweite Großzeile, auf die auch der Schluß der Weise zurückgreift, scheint den eigentlichen Grundriß zu zeigen: stark ausbiegende Anzeile auf *a* — Fallzeile *c′–f*. Sie beginnt auch im ebenen Schlagrhythmus der Viertel, verflößt dann jedoch den zerdehnten Zeilenschluß mit dem Beginn der Abzeile, so daß jenes bekannte rhythmische Bild entsteht, das uns noch in mehreren anderen Liedern begegnen wird: ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥 𝅗𝅥' 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 ♩ ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥. Daß dabei die Abzeile in anderem Modus (𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 ♩) geprägt ist, ist eine Besonderheit unseres Liedes.
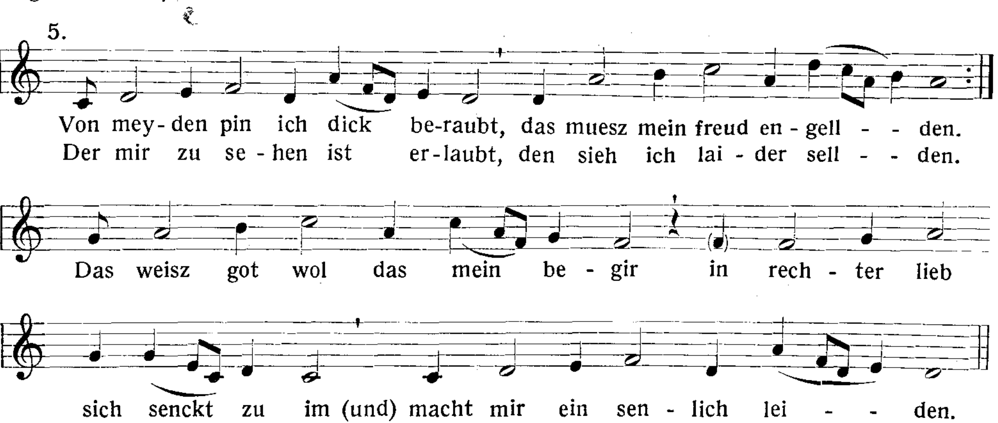
Die erste Großzeile dreht das Verhältnis um. Sie öffnet die Abzeile zu *a*, schließt die Anzeile nach *f*. Doch dieser Quintfall ist deutlich formelhaft angefügt an das *c′*, nach dem man eigentlich die Halbschlußnote *a* erwartete. Wir stellen fest, daß im klingenden Schluß die vorletzte Textsilbe Trägerin der Formel ist. Der Rhythmus ist klar. Den Mittelteil bilden die beiden Fallzeilen auf *d* und *f*, diesmal in umgekehrter Reihenfolge; der Abschluß bringt die zweite Großzeile, deren Abzeile freilich nun nicht nach *f*, sondern nach *d* fällt. Man wird im ganzen nicht sagen können, daß die Weise durch den mehrstimmigen Satz besonders umgestaltet worden sei. Alle Veränderungen, die wir feststellten, sind ebensogut bei einer einstimmigen Weise denkbar.

Freilich gibt es auch Weisen, die von besonderer Einfachheit fast nur das Gerüst der Melodie zu zeigen scheinen. Solcher Art ist Nr. 35 (*Verlangen tut mich krencken*), das mit den beiden erstgenannten Liedern aufs engste zusammenhängt.

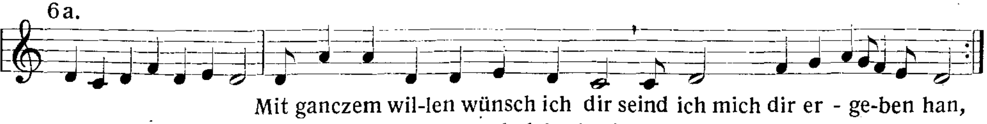


Der Grundriß ist einfach genug: *a f* | *d c* | *d d*. Das Lied beginnt wie *Gott grüß euch alle Leute*; der Grundriß der ersten Doppelzeile entspricht der des *Waldes*. Der Mittelteil, in zwei selbständigen Fallzeilen nach *c* ausbiegend, entspricht etwa dem Lied Nr. 44. Die Schlußzeile endlich gibt das denkbar einfachste Gerüst der An- und Abzeile: *d–a, a–d* mit Hinabschlagen in den Grundton an der Nahtstelle.

Dieser Formung aus Großzeilen steht die aus aneinandergereihten selbständigen Fallzeilen gerade entgegen. Die formelhafte Einfügung des Quintfalls auf der Pänultima, wie wir sie in der ersten Anzeile von *Der Wald* feststellten, wird bei dem Lied Nr. 13 (*Von meyden*) recht zum formbildenden Prinzip. Die Anfänge aller Zeilen sind zwar aufwärts gerichtet, der Abschluß jeweils als Fallzeile geformt. Deutlicher als anderswo wird hier der Grundriß, den ich in Zeilenschlußtönen angebe: *d a : f c d*.
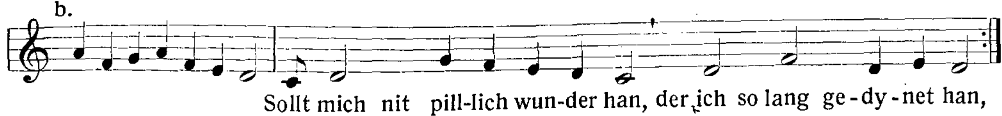


Mit dem Lied Nr. 35 haben wir bereits in jene Gruppe hineingegriffen, die sich um den Tischsegen (Nr. 34) sammelt. Die Lieder 31 und 33 (32 schlägt trotz naher Verwandtschaft in eine andere Tonartlichkeit über) stehen den bisher besprochenen Weisen am nächsten. Auch untereinander haben sie manches Gemeinsame. Die Minimen erscheinen hier wie im Rostocker Liederbuch als Auftaktnoten von nur andeutender Mensur, auch an den Schlußformeln ♩ ♪♩ ♪𝅗𝅥 sind sie nur Senkungszeichen und etwa als ♫ ♫ 𝅗𝅥 zu deuten. An einigen Stellen ist die Melodie gerüstmäßig in Semibreven notiert, die zur Textierung aufgelöst werden müssen. Die melodische Substanz ist durch das mehrfache Kadenzieren in den unteren Ganzton *c* (wie bei 13, 35, 44) gekennzeichnet und durch eine instrumentale Vorzeile, welche die Tonart anspielt. Das erste Lied hat auch ein dem Stollenschluß entsprechendes Nachspiel. So lauten also die Weisen:
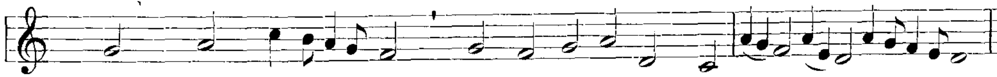




In dei-nem g(e)pot frau rein on spot so bleib ich dein al-ley-ne;
Und wenn du wild so hilff ausz not du aller-liebstes freu-lei-ne.
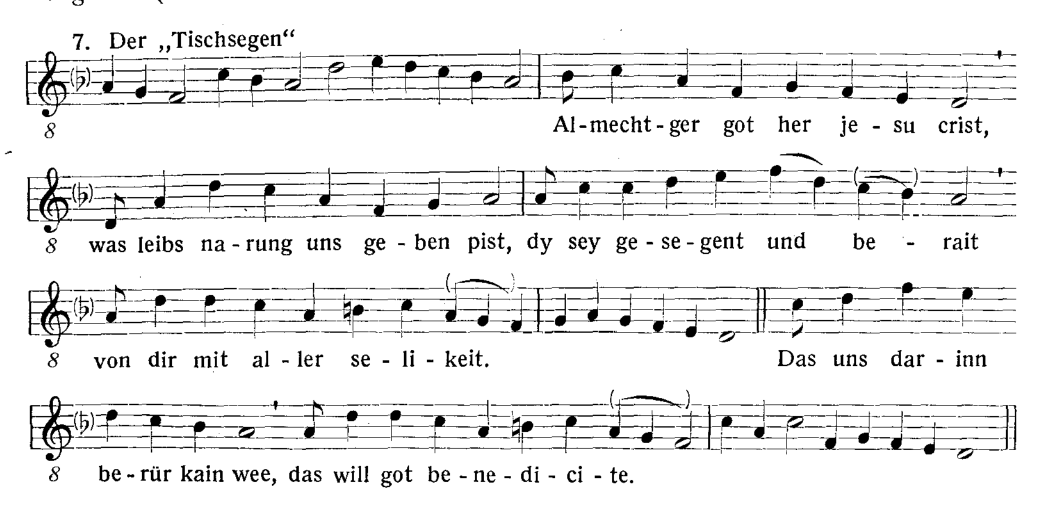


Sollt mich nit pill-lich wun-der han, der ich so lang ge-dy-net han,
Der ich mich (so)gar ver-punden han und sy mich — — nit will han.



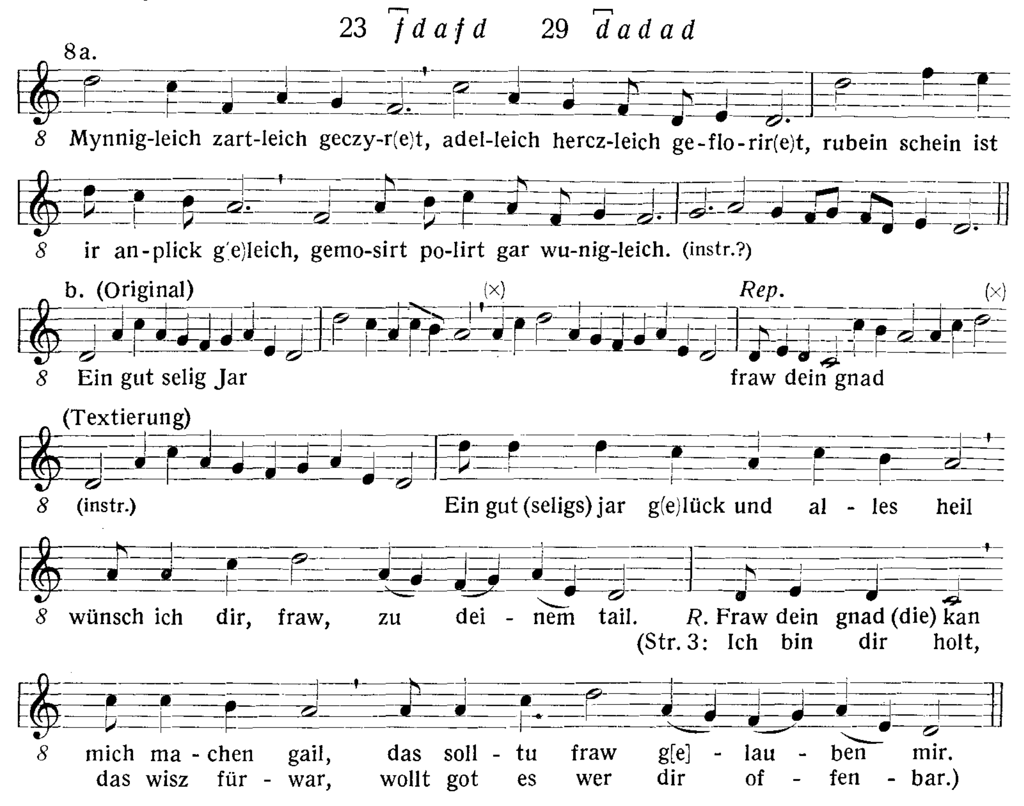
Got ge-segn dich weib zu all d(is)er zeyt; ich kan mich selber vinden nit.

Und nun zum wohlbekannten und oft besprochenen „Tischsegen" des Mönchs von Salzburg. Hier treten uns wieder instrumentale Vor- und Nachspiele entgegen. Sie dienen am Anfang dem An- und Umspielen der Tonart (als Raum *f–a–c'* und Fallzeile auf der Oberquint *e'–a*), in der Mitte und am Schluß dem tonalen Ausgleich (nach dem Grundton *d*).
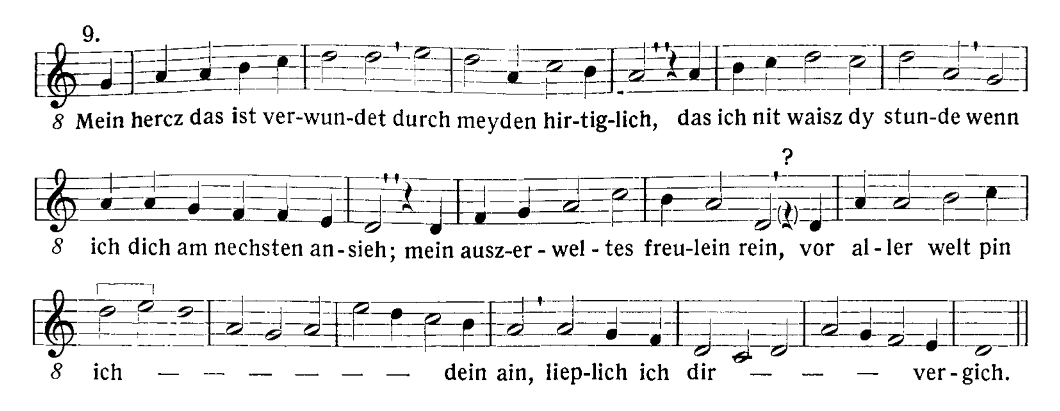


Der Grundriß ist klar und einfach. Der in *c–a–f* angesungenen ersten Fallzeile auf *d* folgt die kraftvoll zur Oktav ausbiegende Steigezeile nach. Dann ein neuer Doppelbogen, der zunächst einmal den in Weisen des *f*-Typus so häufigen Fall *f'–a* (aus der Oktav in die Terz), dann den Quintfall *c'–f* bringt. Das Zwischenspiel führt in den Hauptton *d* zurück. Die geringe, aber bezeichnende Veränderung der Wiederholung und des Nachspiels ist am Notenbild selbst abzulesen. Den Orgelsatz, der ein stärkeres Ausspielen in formelhaften Fallzeilen bringt, druckte bereits Schering ganz ab (S. 31ff.). Einzelheiten besprach ich in der Schering-Festschrift (S. 158), so vor allem, daß das Zwischenspiel des Orgelsatzes auf die Fassung der Mondsee-Wiener Handschrift zurückgehe, die Zwischen- und Nachspiel vertauschte. Das mag hier genügen. Was unsere Weise auszeichnet, sind die instrumentalen Zeilen, der ebene Rhythmus, der klare (nach dem *f*-Typus stark hinüberspielende) Aufbau.

Dieser Art stehen zwei Weisen aus dem weiteren Umkreis des „Tischsegens“ besonders nahe: Nr. 23 *Mynigleich zartleich geczyret* und der Neujahrswunsch Nr. 29 *Ein gut selig jar.* Beiden ist gemeinsam, daß die Textierung nur unter starken Ergänzungen des Notenbildes möglich wird. Haben die Melodien bestanden, ehe ihnen diese Texte unterlegt wurden? Für die erste (im modalen Rhythmus) nehmen wir die einleuchtende Textierung auf, die R. Steglich in seiner praktischen Neuausgabe (22 Lieder des Lochamer Liederbuches, Ed. Steingräber Nr. 2598 und 2599) gegeben hat. Nur die von ihm eingesetzte Textwiederholung unter der letzten Zeile („gar wuniglich“) bleibe einstweilen dahingestellt; der Schluß des „Tischsegen“ spricht hier dagegen. Bei der zweiten Weise (im ebenen Rhythmus) ist die Textierung durch die Kurzzeilen einigermaßen gesichert. Die Grundrisse nehme ich vorweg und bezeichne mit der Klammer die instrumentalen Zeilen.



Das letzte Lied dieser Gruppe, Nr. 36 *Mein hercz das ist verwundet*, verheißt uns durch seine klare silbische Durchtextierung bei großer rhythmischer Mannigfaltigkeit die reichsten Aufschlüsse. Ein einziges Mal teile ich darum nicht Zeilen, sondern Takte ab und vergleiche die Taktfüllungen. Aus dem ebenen Gang des Anfangs ♩ ♩ ♩ ♩ kann werden 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 ♩ oder ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ oder endlich ♩ ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥; aus 𝅗𝅥 ♩ ♩ wird in uns wohlbekannter Dehnung 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥. So ergibt sich die Gestalt des Liedes, in der der ebene Gang der Viertel aufs reichste abgewandelt ist. Der Grundriß ist *d′ a | a d | d a d.*
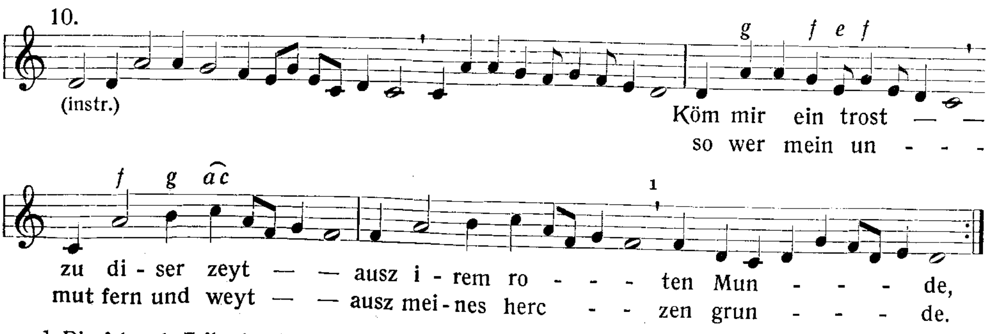


Man vergleiche dazu die kleinteiligere, instrumentale Rhythmik des Tenor von Nr. 6 *Der Winter will hin weichen* (Ameln S. 12) und seinen Großzeilen-Grundriß *a d* | *d' a d*.

Zum Abschluß dieser Typenreihe aber müssen jene weitläufigen, künstlich gefügten Melodien besprochen werden, an denen der *d*-Typus so reich ist. Sie gehören zu einem Teil (3, 4) zur ersten, zum anderen (19) zur zweiten Tenoresgruppe; dazu treten mit 37 (und 38), 40 und 43 einige der gegen Schluß eingesprengten Tenores. Sie alle entstammen mehrstimmigen Sätzen, müssen aber zugleich auf ihre Eigenwertigkeit als Weisen untersucht werden.

Wir beginnen mit Nr. 3 *Köm mir ein trost.* Die Rhythmik der Weise ist klar und eindeutig, der Grundriß lautet: *c d* ||; *c f* | *f d* :|| *g a g* | *f c d* ||.

Dabei hat die Wiederholung des Stollens, die ausgeschrieben ist, kleine Varianten, die in Notenbuchstaben angemerkt sind. Die dritte und sechste Zeile des Abgesangs sind, wohl aus Gewichtsgründen, durch ein großes Melisma über der Pänultima (vorletzten Note) zerdehnt. Die Textierung wird dadurch schwierig, weil der wohl nachträglich unterlegte Text in Vers 1, 3, 5, 7 in Kurzzeilen zerlegt werden muß. Das ergibt manchmal sinnlose Trennungen; aber die folgenden Strophen 2 und 3 rechtfertigen sie jeweils durch einen Sinneinschnitt. Die Mahnung, niemals die Unterlegung der ersten Strophe allein zu versuchen, erweist ihre Richtigkeit aufs neue. So aber ergibt sich eine sinnvoll gegliederte und textierte Weise.



[1] Die folgende Zeile, im 1. Teil des Stollens durch einen Moderfleck unkenntlich, ist nach dem 2. Teil ergänzt.

Grundriß:

37 *f d c d g | f c d g | f c d*
38 *f c d c f | d c d g | g d f*
43 *e d d a a | a d | a c d*
40 *d |: g d :| d' a | c d | g d*

13a.

(instr).

Mein hercz in freu - den ist er - quickt

so ich ge - denck deinr hul - - - - - de.

in um - mut ich — — bin dick er - schrickt,

trost such ich in dein(e)r schul - de;

czu all - - - - ler frist an ar - - - - - - - - gen list
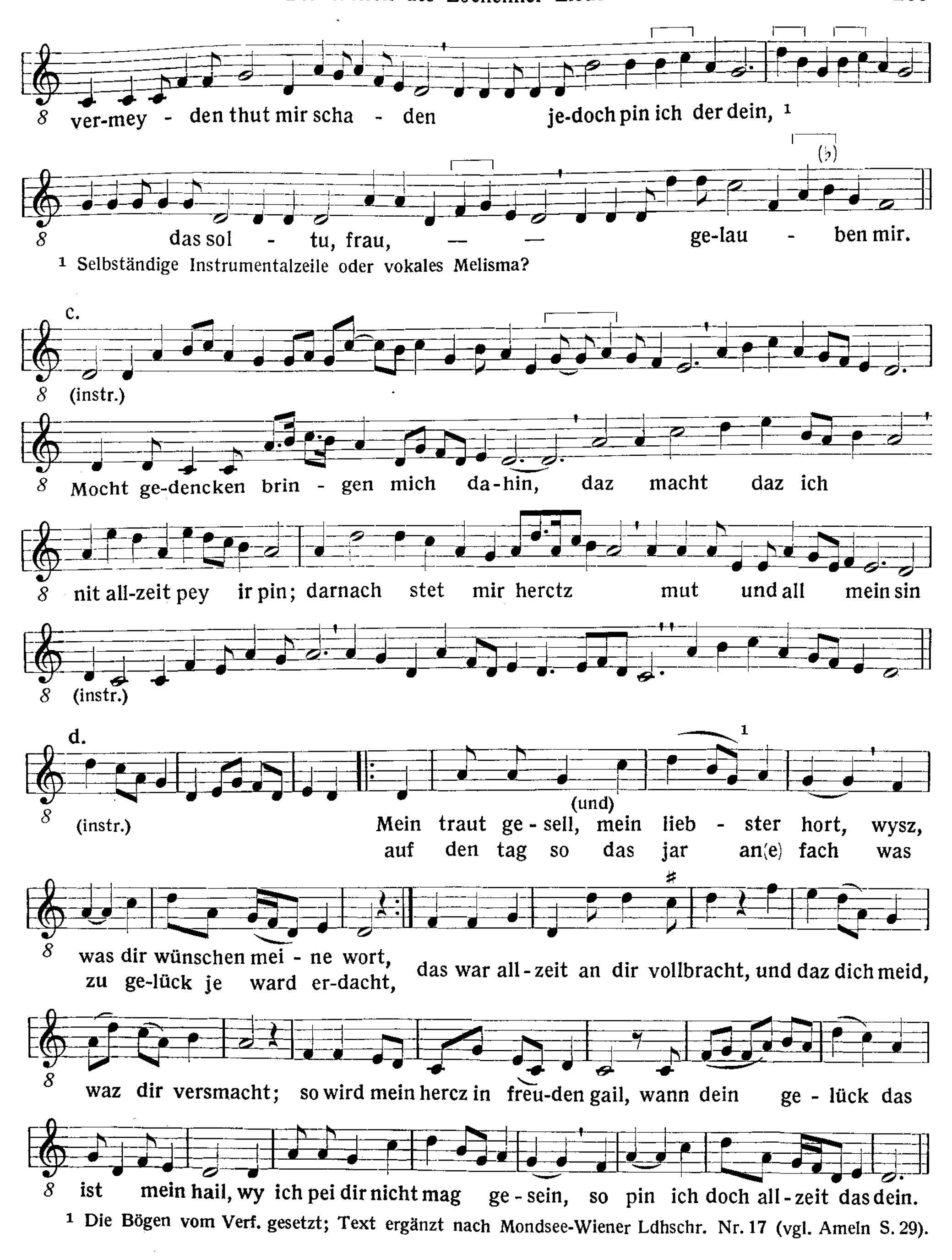
tu ich dir kundt czu al - ler stun - - den.

b.

(instr.) Unmut hat mir — —

be-la - - - den das jun - gen her - tze mein,

ver-mey - den thut — — mir scha - - den,



1 Selbständige Instrumentalzeile oder vokales Melisma?

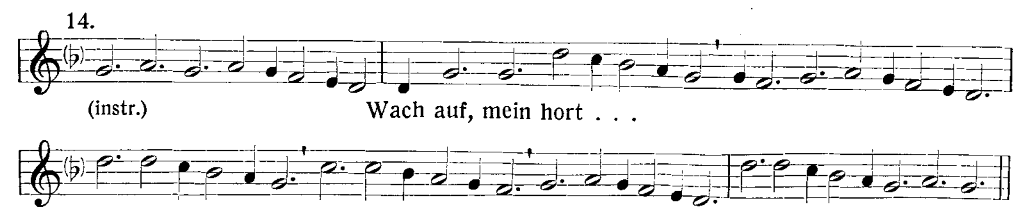
1 Die Bögen vom Verf. gesetzt; Text ergänzt nach Mondsee-Wiener Ldhschr. Nr. 17 (vgl. Ameln S. 29).

3.
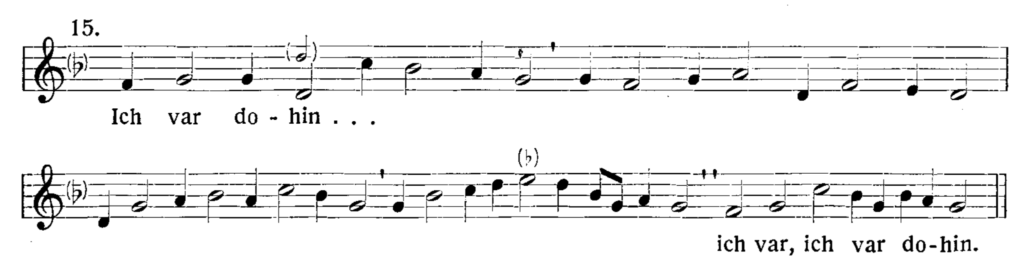
Im Rostocker Liederbuch ist dem Lied *Frawe hor* ein untextierter siebenzeiliger Tenor vorangeschickt, der auf den ersten Blick dem gleichen Typus zuzugehören scheint. Eine Fallzeile *a–d* beginnt, sie folgt später noch zweimal; eine Fallzeile auf *f* erscheint ihr zuletzt vorgeordnet. Und doch schließt das Lied auf *g*, mit

Fallzeile *d–g*, die ebenfalls dreimal vorhanden. — Ein Typus auf *g* ist es also, eingestimmt mit der kleinen Terz ♭, bei dem *d* die Oberquint (Unterquart), *f* der untere Ganzton ist. Er steht dem quintverwandten *d*-Typus nahe und ist doch von besonderer Eigenart, die sich vor allem in den Zeilenfolgen *g d* und *g f d* ausprägt.

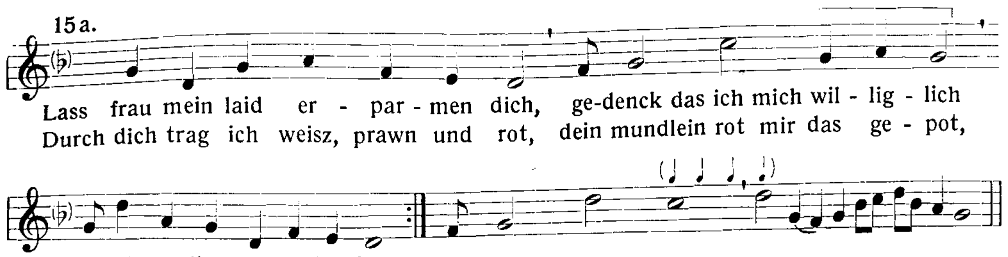
Welchem Lied gehört dieser Tenor zu? Keinem anderen als dem *Wach auf* des Oswald von Wolkenstein, das im Locheimer Liederbuch als Nr. 2 vorbildhaft eingeschrieben ist. Wort und Weise sind bekannt, vom Schreiber ist zudem das Verhältnis der Weisen im Locheimer und Rostocker Liederbuch in der Neuausgabe des letzteren sowie in einer Sonderstudie über „Wach auf" in den „Studien zur Musikgeschichte" (S. 92ff.) ausführlich beschrieben worden. So sei hier nur das Gerüst der Weise in der so aufschlußreichen Notierung des Rostocker Liederbuchs als Ausgangspunkt gewählt. Die erste bei Wolkenstein nicht vorhandene Zeile ist ein später hinzugefügtes instrumentales Vorspiel. Der Grundriß ist demnach *d g d* | *g f d* | *d*.



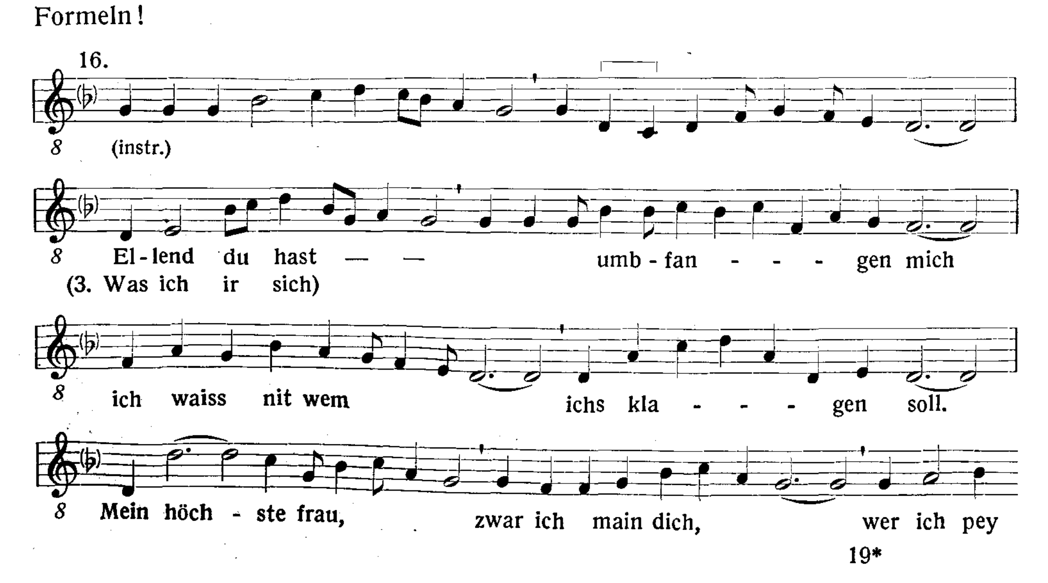
Daß dies *Wach auf* im Liederbuch mit *Ich fahr dahin* (Nr. 8) durch eine Beischrift in nahe Beziehung gesetzt wurde, bemerkten wir oben. Daß es ihm auch melodisch nahe steht, dies zu erkennen, verhinderte bisher die verfehlte Übertragung auf *f*, die schon Kade rügte. Genau wie bei *Wach auf*, wo er sichtbar notiert ist, ist der *c*-Schlüssel auf der zweitobersten Linie auch hier der gemäßeste. Die Weise beginnt, wenn wir die Melodie der ersten Zeile in die Oberquint statt in die Unterquart hinaufschlagen lassen, genau wie *Wach auf*. Der weitere Verlauf ist freilich einfacher. Für die Schlußzeile erweist wieder die Verwandtschaft mit dem *Wach auf* (vgl. 3. Zeile) die rechte Deutung von *f* und *g* als Auftaktnoten der Zeile und endgültige Textierung.
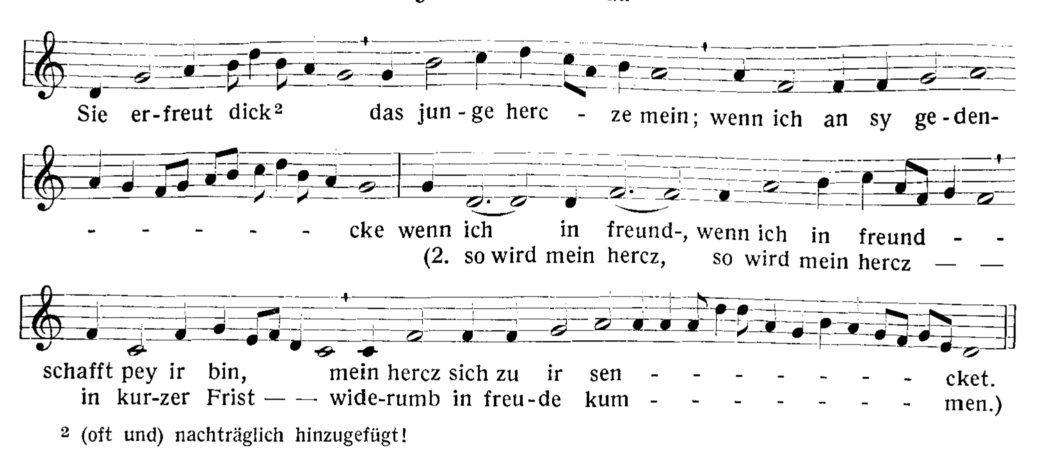


Ähnlich einfachen Grundriß bei ebenem, nicht modalem Rhythmus hat die Weise Nr. 32 *Laß fraw mein laid erparmen dich*. Arnold-Bellermann (S. 137) und Rosenberg (S. 86) haben die sehr bezeichnende Gerüstnotierung zwecks silbischer Textunterlegung aufgelöst. Gerade darum aber sei sie, mit nur andeutender Textierung, hier wiedergegeben. Der Grundriß ist *d g d* | *d' g*.
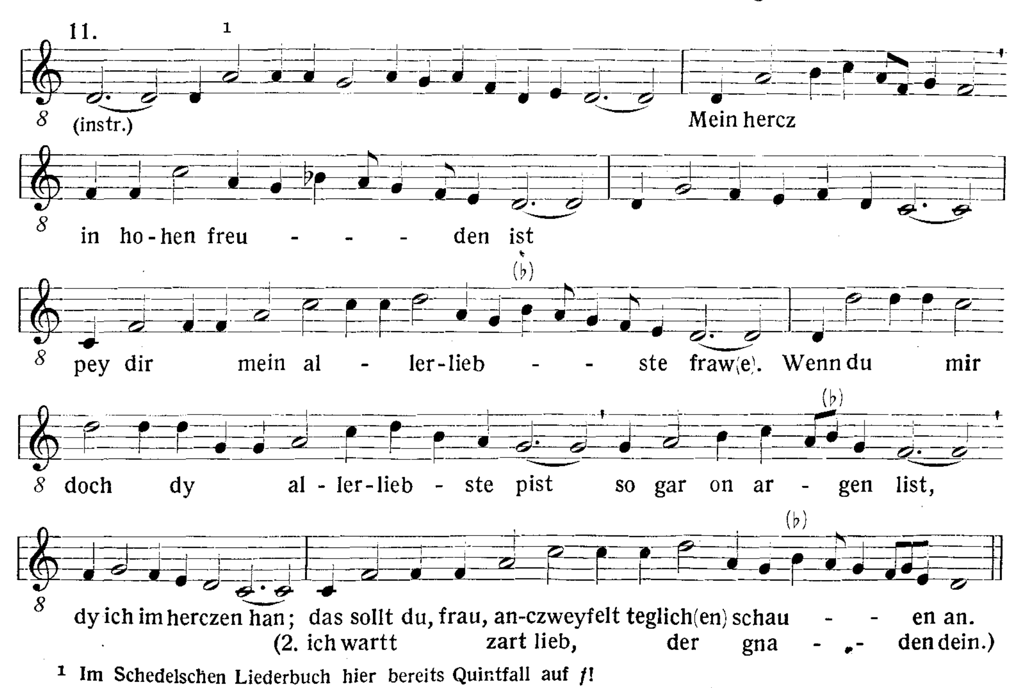


Dieser vereinfachten Gestaltung des typischen Grundstoffs steht die wuchernde des Liedes Nr. 5 *Ellend du hast umbfangen mich* gegenüber. Es gehört zu jenen Weisen, deren musikalischer Zeilenaufbau wohl klar, deren Textierung infolge mehrfacher Zeilenteilung sehr schwierig, silbisch fast unmöglich ist. Um so gewichtiger aber sind die am Aufbau der Melodie zu gewinnenden Erkenntnisse. Die uns vertraute Folge der Fallzeilen *g d* ist hier als instrumentales Vorspiel vorangeschickt; die Fassung im Schedelschen Liederbuch hat nur *d*. Der Anschluß der ersten Singzeile *e h* (?) könnte fast zweifeln lassen an der Tonalität, hätte nicht das Schedelsche Liederbuch die durchgebaute Zeile *g a b c' d' c' b a g* für *Ellend du hast*. Der erste Stollen hat für zwei Textzeilen vier Fallzeilen vom Grundriß *g f d d*, der zweite als Abwandlung *g g f d* (Sch.L. nur *g f d*, dann *g g f d*, die besternten Zeilen in einfachem Dreiklangsgrundriß). Folgt der Abgesang, dessen Zeichen (R⁰) in der Handschrift zu spät steht: zwei Kurzzeilen auf *g* und *a*, eine auf *d* (bzw. *d* und *g*), eine auf *g*. Merkwürdig und lehrreich schwankt hier die Überlieferung. Das Schedelsche Liederbuch hat statt *g a* nur eine Ganzzeile auf *a*, die nächste ist in *f* und *d* unterteilt. Das Modeln mit Zeilenformeln setzt ein. Recht bezeichnend gibt das Locheimer Liederbuch für die zweite Kurzzeile die Abwandlungsmöglichkeit nach *d*, die dritte Fallzeile aber ist in gekritzelten Beinoten in eine Anzeile *g–d'* verwandelt. So handwerklich also handhabt der Setzer die melodischen Formeln!





[2] (oft und) nachträglich hinzugefügt!
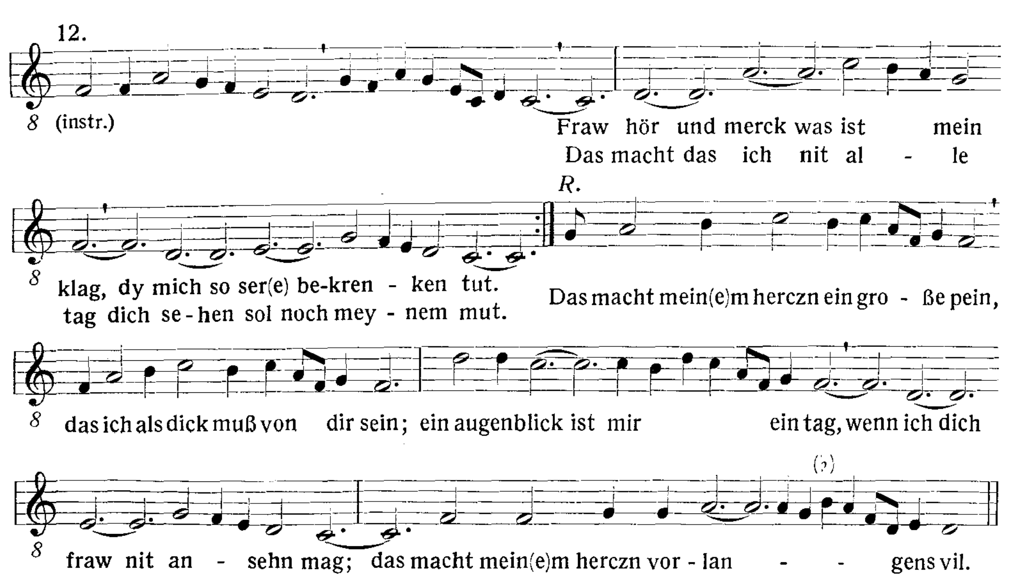
Ähnlich steht es mit der folgenden Weise *Mein hercz in hohen frewden ist* (Nr. 4). Auch hier in der Liedweise, wie im Tenor des Orgelsatzes, die ich a. a. O. (Schering-Fschr., S. 160) vergleichend zusammenstellte, herrschen klare Rhythmik und klarer Grundriß; die Textierung muß den Quintfällen entsprechend Kurzzeilen abteilen. Dabei zeigt sich in der zweiten und dritten Verszeile, daß die Textierung den Intervallen der Melodie, nicht ihrem zerlegten Gang folgen muß. In der Schlußzeile aber folgt der 13silbige Text der ersten Strophe der zerlegten Form; der 8silbige der zweiten folgt (wie in Vers 1) dem reinen Melodiegerüst. Das erweist nochmals, daß die Melodie zuerst vorhanden war und daß, wer diesen Text unterlegte, sowohl ein Empfinden für das Melodiegerüst wie für die künstliche Zerdehnung hatte. Die Weisen sind beide, ebenso wie die verwandte Melodie Nr. 5 (siehe im nächsten Abschnitt) auch im Schedelschen Liederbuch belegt.



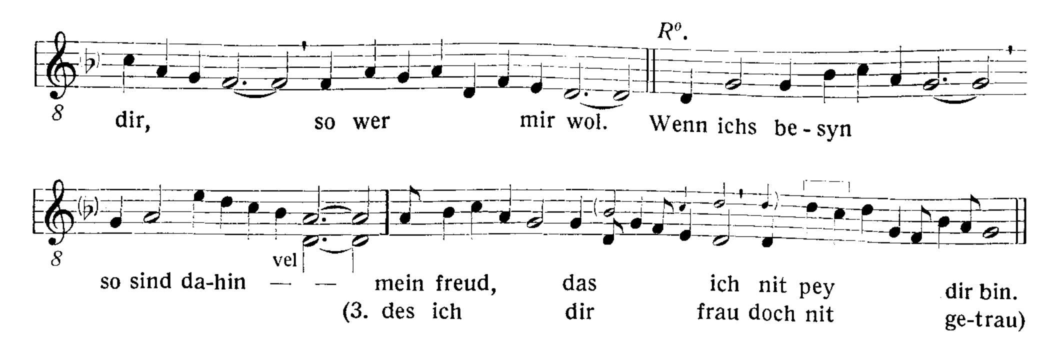
[1] Im Schedelschen Liederbuch hier bereits Quintfall auf *f*!

An etwas anderes läßt die Zuordnung der Kurzzeilen zu scheinbar vollen Quintfallzeilen denken: an das Ausspielen einer Melodie in gehäuften Quintfällen im Orgelsatz (vgl. Schering-Festschrift S. 156ff.) auch dort, wo kein Versende ist. So könnte auch hier dem Anfang von Nr. 3 einfach zugrunde liegen: *e* | *g e c c'* | *a g f* (Köm mir ein trost zu dieser Zeit), wobei die Klammern die Möglichkeit der Quintfallformel angeben. Das gleiche könnte für den Anfang von Nr. 4 gelten: *d* | *a g f c'* | *ag fe d* (Mein herz in hohen Freuden ist) und für alle übrigen Kurzzeilen. Hier mag der Hinweis genügen.

Den umgekehrten Vorgang erleben wir bei Nr. 19 *Fraw hör und merck.* Hier ist bisweilen nur das Melodiegerüst, und zwar oft in Noten von gleichlangen Werten („Pfundnoten") aufgezeichnet. Wie reich die Textierung hier dies Gerüst überwuchern kann, zeigt die Fassung im Rostocker Liederbuch; es werden dort sogar die Worte *Vrawe hor* und *de my* verdoppelt. Die Weise des Locheimer Liederbuchs ist klar im Aufbau und einwandfrei zu textieren. Das Gerüst ist *d c f c* : | *f f f c d.*
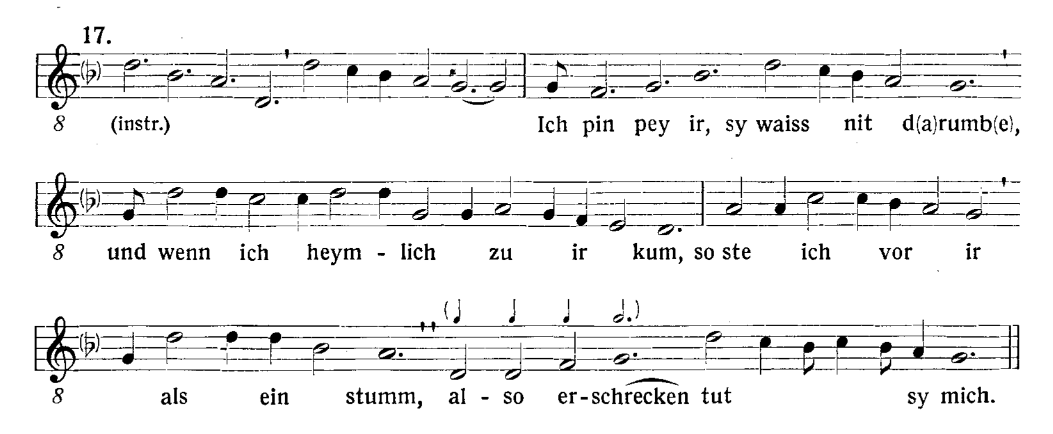


Bleiben noch die Weisen 37, 40 und 43. Hier beschränken wir uns darauf, Grundriß und Weisen wiederzugeben. Zu Weise 37, deren Text nach Rosenbergs Vorschlag gebessert ist, stellen wir trotz verschiedener Tonalität wegen der Entsprechung des Grundrisses Weise 38. Den Tenor 40, der einem wirklichen mehrstimmigen Gefüge entstammt und der Verwortung große Schwierigkeiten bereitet, bringen wir am Schluß. Alle Weisen sind darin gleich, daß sie eine fortlaufende Textierung durch ihre reiche Zerdehnung unmöglich machen. Die Textierung des Originals, die wenigstens den Zeilenanfang klar hervorhebt, die Formelendung der Zeilen, die den Schluß des Zeilentextes melodisch ansaugt, gaben die Richtschnur. Diese Textierung, bei der ich in vielem über die bisherigen Versuche hinausgekommen bin, stellt meines Erachtens etwas Endgültiges dar. Folgen die Weisen.
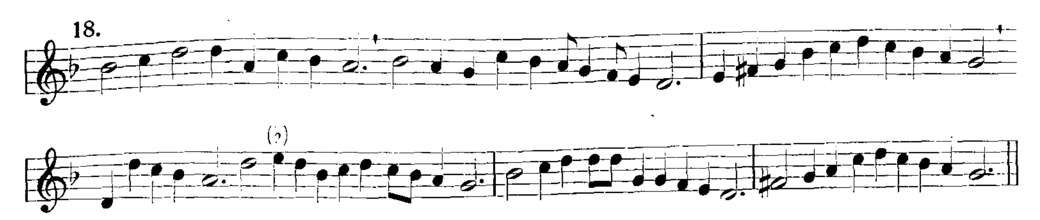


Hat man diese handwerkliche Kunst recht erkannt, so enträtseln sich manche Weisen, die Arnold-Bellermann noch als „ganz unverständlich" bezeichneten, wie die Melodie des Liedes Nr. 20 *Ich pin pey ir.* Die Textierung gelingt nicht immer ganz silbisch, bald sind im Text, bald in der Melodie Auftakte (und Senkungen) überschüssig. Aber die Zeilenzuteilung ist denkbar klar und der Gesamtaufbau wohlgefügt. Danach hat bereits R. Steglich in seiner praktischen Neuausgabe (Nr. 13) die Weise singbar gemacht. In kleinen Einzelheiten unterscheidet sich unsere Deutung von der seinigen; in einem wichtigen Punkt gibt gerade dies Lied ihm Recht. Denn er textiert zum vokalen Gebrauch der ganzen Weise auch die instrumentalen Einleitungszeilen, die hier dem Metrum des *Ich pin pey ir, sy waiß nit d(a)rumb(e)* völlig entsprechen. Solche Textwiederholungen haben gewiß auch bei anderen Weisen (wo es Steglich einleuchtend unternimmt) den völlig vokalen Gebrauch der Melodie ermöglicht.
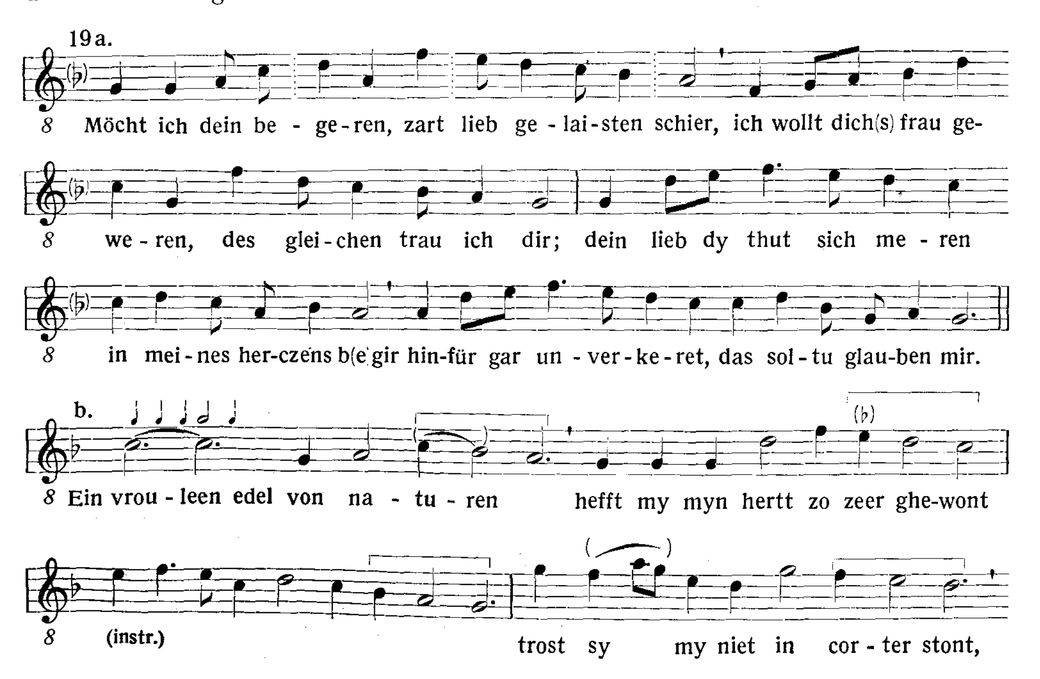
Im Bau der Weise tritt als neues Element des Öffnens einer Zeile die Wendung zum oberen Ganzton (*a*) auf, der gleichzeitig ja Quint der Unterquart *d* ist. Das nähert von neuem den *d*-Typus aber auch zugleich im Zeilengefüge von *d f a* einen neuen, den *f*-Typus.
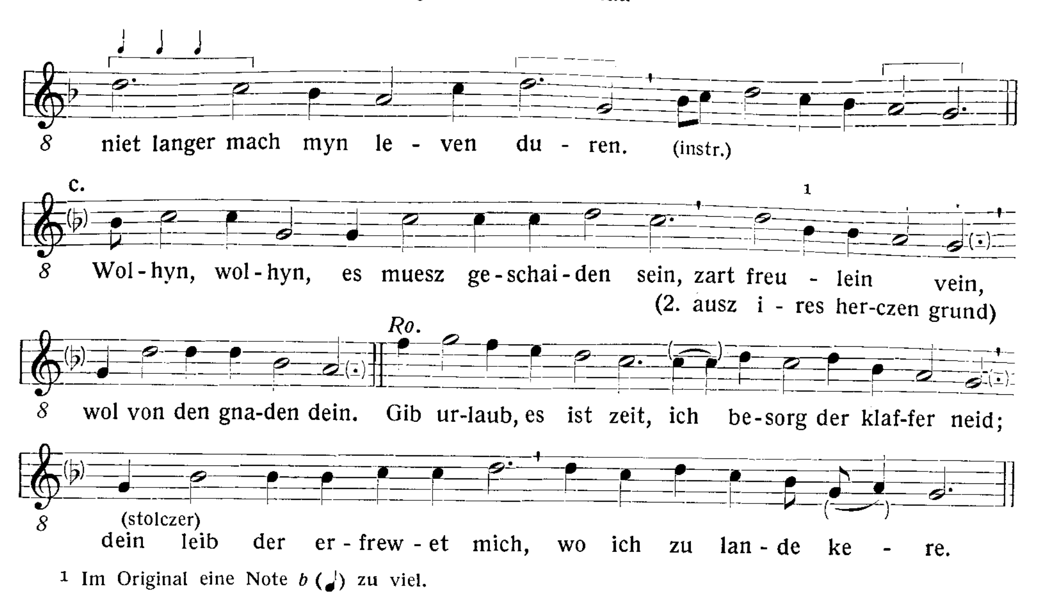


Wir schließen zweckmäßig noch eine ganz ähnlich geartete an, die dem Orgelsatz des „Wilhelm legrant" (Nr. 49) als Tenor entstammt. Der Grundriß ist *a d* | *g* (*a*?) *g* | *d g*. Damit tritt auch dieser Satz in den Kreis der Orgelsätze zu Liedmelodien ein, ohne daß wir den Namen und Text der Weise kennen.



Daß unsere Betrachtungsweise neue Aufschlüsse auch für die Tenores der mehrstimmigen Sätze gewinnt, zeigte sich bei der Besprechung von *Der Wald.* Auf diese Gruppe lenkt uns unser Typus noch einmal zurück. Es ist kein Zweifel, daß in dem 3stimmigen Satz *Möcht ich dein wegeren* (Nr. 16) der Tenor die Kernweise ist und trotz der Textmarke im Diskant den Text tragen muß. Viel merkwürdiger aber ist, daß in dem niederländischen Liedchen Nr. 18 der Diskant wirklich den Text trägt, der Tenor aber seiner Substanz nach dennoch die Kernweise ist. Das ist, nach Gurlitts Nachweis im Basler Kongreßbericht, der zu neuer Beschäftigung mit den Tenores anregte, niederländische Chansonpraxis: eine anderswo (etwa in dem Vorrat des Basses dances) überlieferte Weise als Tenor zu wählen und darüber die neue kunstvolle Oberstimme zu bauen. Uns geht es also hier nicht um die wohlgeformte Oberstimme von *Ein vrouleen*, sondern um den Tenor. Wir stellen ihn mit der vorigen Weise zusammen und erkennen ähnlichen Bau. In der ersten Weise, die ein Vierzeiler ist, öffnen sich erste und dritte Zeile auf *a*; in der zweiten Weise, einem Sechszeiler, ist dies Schema abgewandelt zu *a c′ g d′ g g*. Und noch eine dritte Melodie stellen wir dazu: Nr. 27 *Wolhyn*; *wolhyn*, da wir nur in diesem Zusammenhang völlige Gewißheit über dessen Tonart (die auch mixolydisch sein könnte) gewinnen. Der Grundriß ist hier: *c′ g a* || *c′ g d′ g*, die hohe Tonlage der der anderen beiden Weisen völlig entsprechend.





[1] Im Original eine Note *b* (♩) zu viel.

Bleibt aus der mehrstimmigen Gruppe 15—18 nur noch der vokale Tenor des mehrstimmigen Satzes *Des klaffers neyden* (Nr. 15), den ich in der Schering-Festschrift mit seinem Orgelsatz bereits ausführlich erörtert habe. Dort auch gab ich die von Ameln (Ausg. S. 16) etwas abweichende Textierung und den weitläufigen, aber wohlgegliederten Grundriß: *f f c* | *f g* | *g f c* | *a*. Damit bildet diese Weise den Übergang zum *f*-Typus, dem sie angehört. Das zeigt die zu den erwarteten Finaltönen *f*, *g* und *a* (*d* fehlt) neu hinzutretende Finalis *c* als Unterquart zu *f*. Die volle tonartliche Geschlossenheit erreicht die Weise freilich erst, wenn das instrumentale Vorspiel am Schluß wiederholt wird. Aber so war es (vgl. die Anschlußtöne der drei Stimmen) wohl auch gemeint.
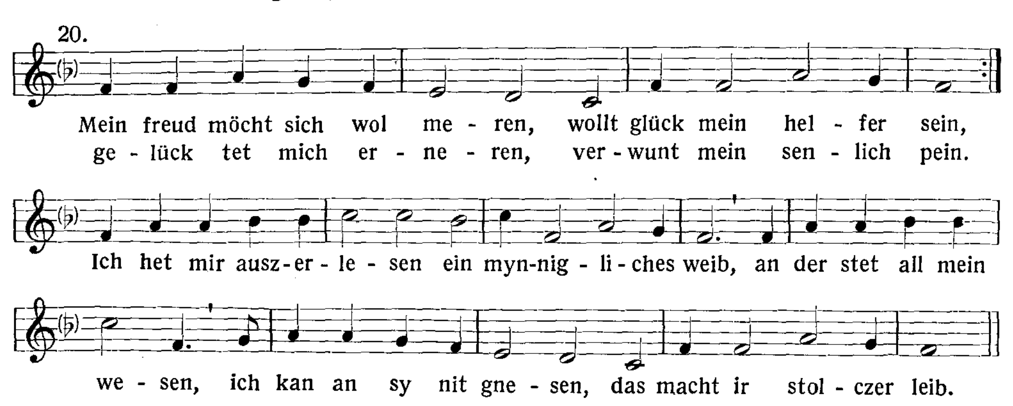
4.

Der Weisentypus, zu dem wir jetzt übergehen, der auf *f* mit Einstimmung der Quint durch die große Terz, stammt aus dem Volkslied. Der *d*-Typus scheint im geistlichen Volkslied beheimatet gewesen und von dort ins weltliche hinübergenommen worden zu sein. Der *f*-Typus aber gehört, so weit die Quellen des späten Mittelalters als Zeugnis gelten dürfen, von allem Anfang an dem weltlichen Lied, und hier vor allem dem Tanzliede zu.

Das Locheimer Liederbuch selbst bringt in den Liedern Nr. 39 und 42 dafür den Beweis. Denn das Lied *All mein gedencken* gehört seinem Grundstoff nach unbezweifelbar unter die Volkslieder. Der Großzeilenbogen *f–c′–f* (mit Ausbiegung zum *d′*), die mittlere Kleinzeile *g–c* und abschließende Wiederholung der Großzeile — ist das nicht genau die gleiche Form, die uns aus dem Weihnachtslied „Es ist ein Ros entsprungen“ vertraut ist? Zeigte doch H. Müller, daß auch dies Lied ursprünglich mit *f a c* begonnen hat! Andererseits gehört die zweiheitliche Folge einer Fallzeile *c′–f* und einer Fallzeile *c′–g* einem deutschen Bauerntanzlied, das wir als den „Leimstängler“ bezeichnen (E–B 994). — Das Kranz-

singelied *Ich spring an diesem Ringe* aber mit seinem etwas derben Lob der *freulein* aus allen deutschen Landschaften gehört in den Kreis jener Kranzlieder, aus denen uns *Ich komm aus fremden Landen her* und *Mit Lust tret ich in diesen Tanz* als besonders typisch bekannt sind. Ihre Form beginnt mit zwei Fallzeilen *c′–f*, zwei Kurzzeilen *f–g–a* schaffen die Mitte, eine Fallzeile *c′–f* schließt ab. Das ist urtümlicher *f*-Typus. Unser Lied zeigt die aus dem Kinderlied (Reigen vom Gänsedieb) bekannte „gedoppelte" Großzeile *f a c′* | *c′ d′ c′* : *c′ d′ c′* | (♭) *a g f*; in der Mitte aber steht die aus dem Tischsegen bekannte, für diesen Typus so bezeichnende Fallzeile *f′–a* (Oktav-Terzfall). Das mag genügen.

In den Kreis des Gesellschaftsliedes und damit zu bewußter Formung führt uns aufsteigend das Lied Nr. 7 *Mein Freud möcht sich wol meren.* Bezeichnend dafür ist die rhythmische Mannigfaltigkeit, deren Einzelheiten bereits oben (S. 284) besprochen und begründet wurden. Die Nahtstellen der Zeilen sind rhythmisch noch immer nicht ganz durchgebildet, zumindest nicht am Ende der ersten und zweiten Zeile, wo die Handschrift noch durch Striche abgrenzt. Den melodischen Kern *f–c′ c′–f* enthält die mittelste Großzeile *Ich het mir außerlesen ein mynnigliches weib.* Vorgeordnet ist eine zweimal wiederholte „plagale" Großzeile *f–C–f*, nachgeordnet ein Dreizeilenzusammenhang, der wiederum an eine Lieblingswendung des Volksliedes (vgl. den *d*-Typus) erinnert: *c′–f, a–d, f.* Daß die Weise als geistliches und weltliches Lied volksläufig wurde, erweisen Verwendung und Abwandlung bei *Herr Christ, der einig Gottes Sohn* (Böhme, A.L. Nr. 128) und *Ich hört ein Fräulein klagen* (ebenda Nr. 117).
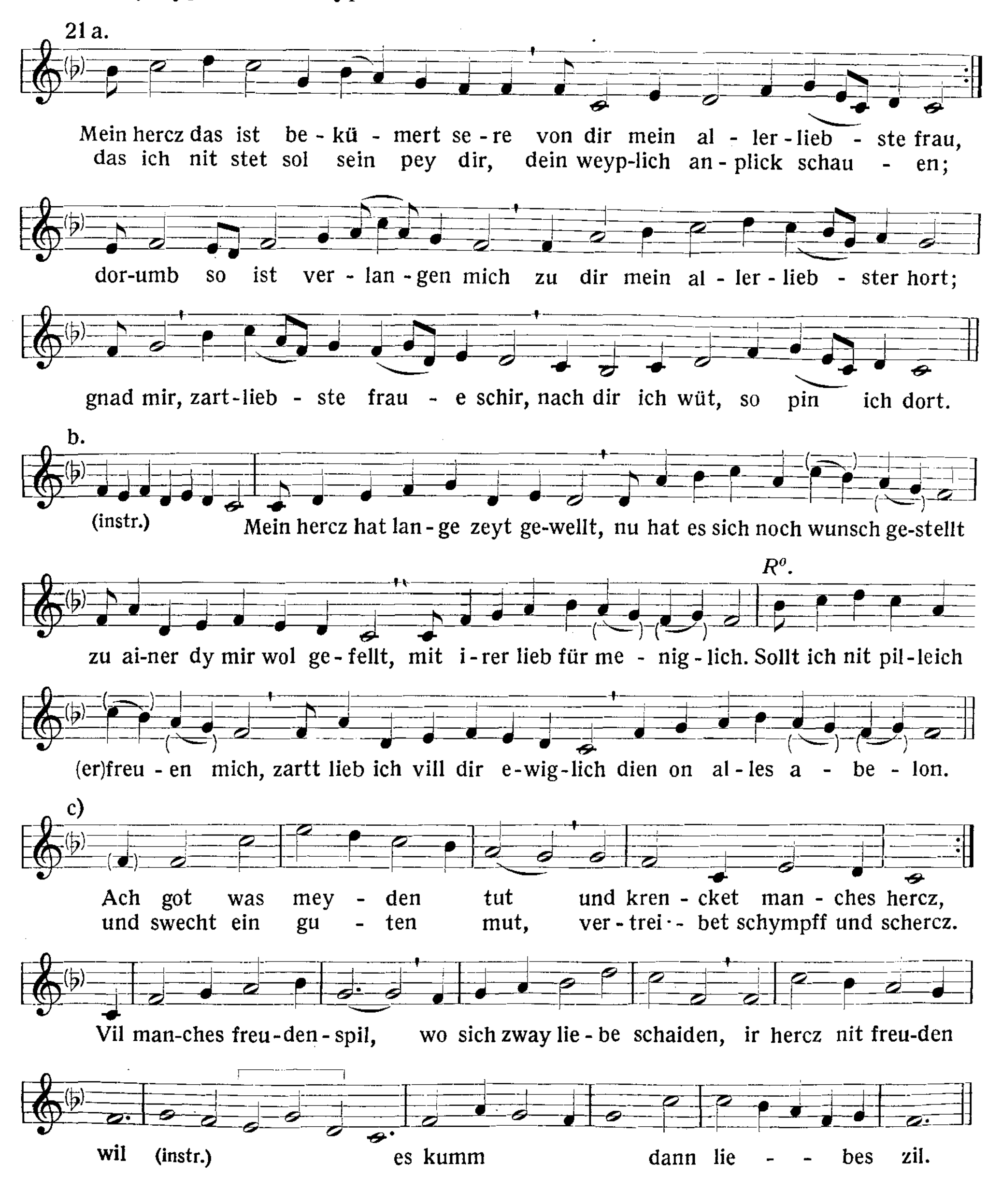


In meinem Buch „Das deutsche Volkslied" stellte ich einer Anregung Rosenbergs folgend den Tonraum des älteren Volksliedes in einer Reihe so dar, daß der aus der Pentatonik stammende Tonvorrat und die tonartlichen Beziehungen der Quintfälle deutlich wurden.

c d (*e*) *f g a c′ d′* (*e′*)

Dabei wird deutlich, daß die nächsten Beziehungen der Fallzeilen innerhalb des *d*-Typus und *f*-Typus zwischen *a–d* und *c′–f* bestehen. Als neues Element tritt für den *d*-Typus, wie wir sahen, die Beziehung *d′–g* (mit *b* als Terz) hinzu

und der Fall in den unteren Ganzton *c* (mit unbestimmter Terz) hinzu. Der *f*-Typus aber bedingt die Unterquartfallzeile *g–e–c* und den Terzfall *e'–a*; damit nähert er sich den Tongeschlechtern von Dur und Moll. Es ist kein Zufall, daß der *f*-Typus und ein neu zu bezeichnender *c*-Typus (Dur!) ineinander hinüberspielen. Drei sehr bezeichnende Beispiele bietet gerade das Locheimer Liederbuch (vgl. das nächste Notenbeispiel). Andererseits finden wir, wie die Lieder 11 und 28 (vgl. das übernächste Notenbeispiel) erweisen, Lieder auf *f* in anderen Liederbüchern auf *c* (*C*-dur) notiert. Wir folgen diesem Brauch des besseren Überblicks wegen.

An drei etwas weitläufigen Weisen erörtern wir zunächst das Zwischenreich zwischen *f*-Typus und *c*-Typus.
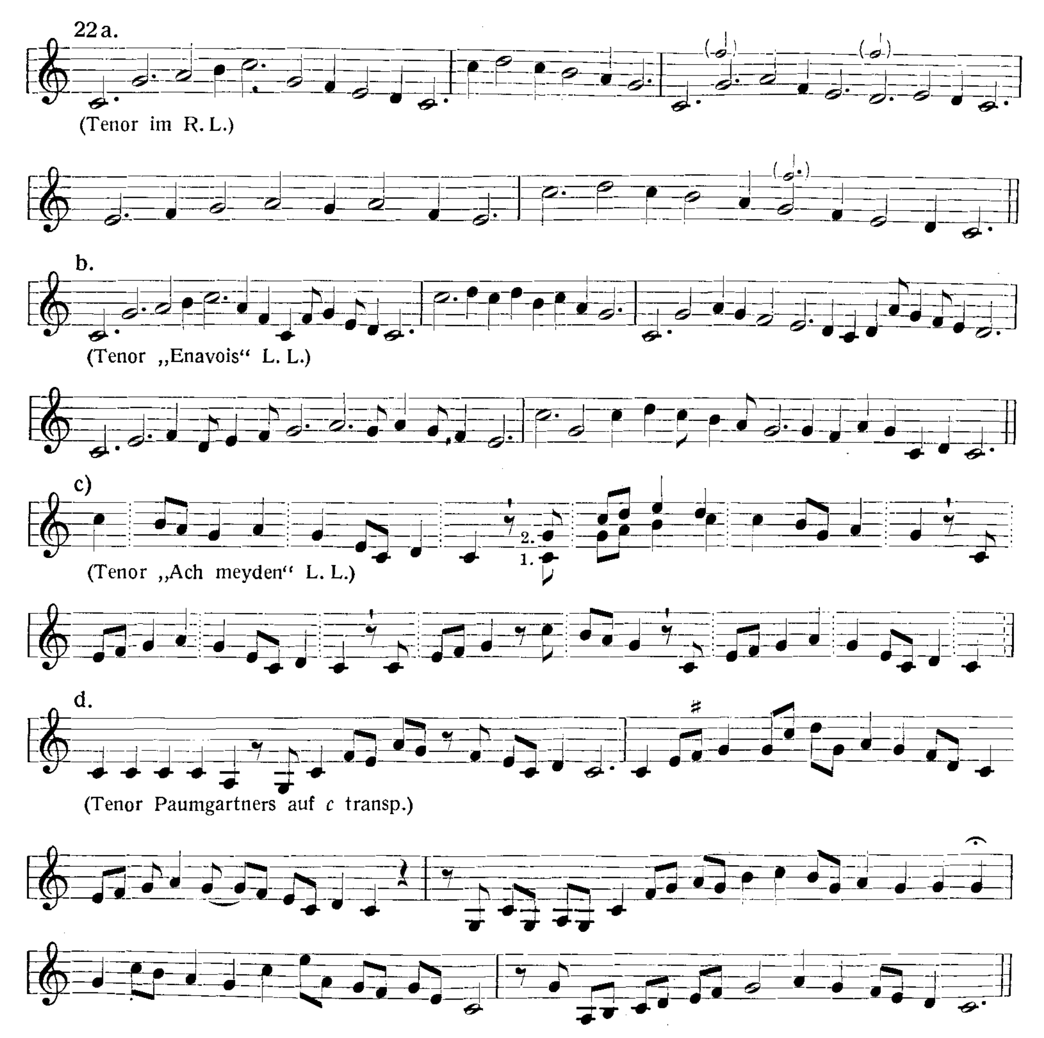


Das erste Lied (Nr. 12 *Mein hercz das ist bekümert sere*), das durchlaufend und klar textiert ist, beginnt mit einer Fallzeile auf *f* und einer auf *c*, wie das alte Tanzlied vom „Leimstängler". Die Tonart scheint sich auf *f* zu gründen, denn die folgenden Melodiezeilen schließen auf *f*, auf *g* (als oberem Ganzton), auf *d*; die Schlußzeile aber wendet sich überraschend nach *c*. — Das zweite Lied (Nr. 25 *Mein hercz hat lange zeyt gewellt*) zeigt im Abgesang die Zeilenfolge *f*, *c* und schließt dann erwartungsgemäß auf *f*. Gleichen Grundriß haben die drei vorangehenden Zeilen. Der Anfang des Liedes aber in seiner Zeilenfolge *c d* läßt, vor allem durch die beginnende Instrumentalzeile auf *c*, die Tonart zunächst in der Schwebe zwischen *c* und *f*. Die formelhaften Zeilenschlüsse habe ich ohne die (naheliegende) Verkürzung gegeben. — Das dritte Lied (Nr. 26 *Ach got was meyden tut*) ist in seinem Abgesang (*g f c f*) deutlich auf *f* gerichtet. Die beiden Stollenzeilen aber, deren erste zwischen *a* und *g* als Finalton schwankt (die Fallzeile ist *e'–a*, *g* nur anschlußbildende Ausbiegung) weisen zunächst deutlich auf *c*. Die wechselnde rhythmische und metrische Prägung des Liedes bedarf, da sie im Notenbild deutlich sichtbar wird, keiner besonderen Erörterung.

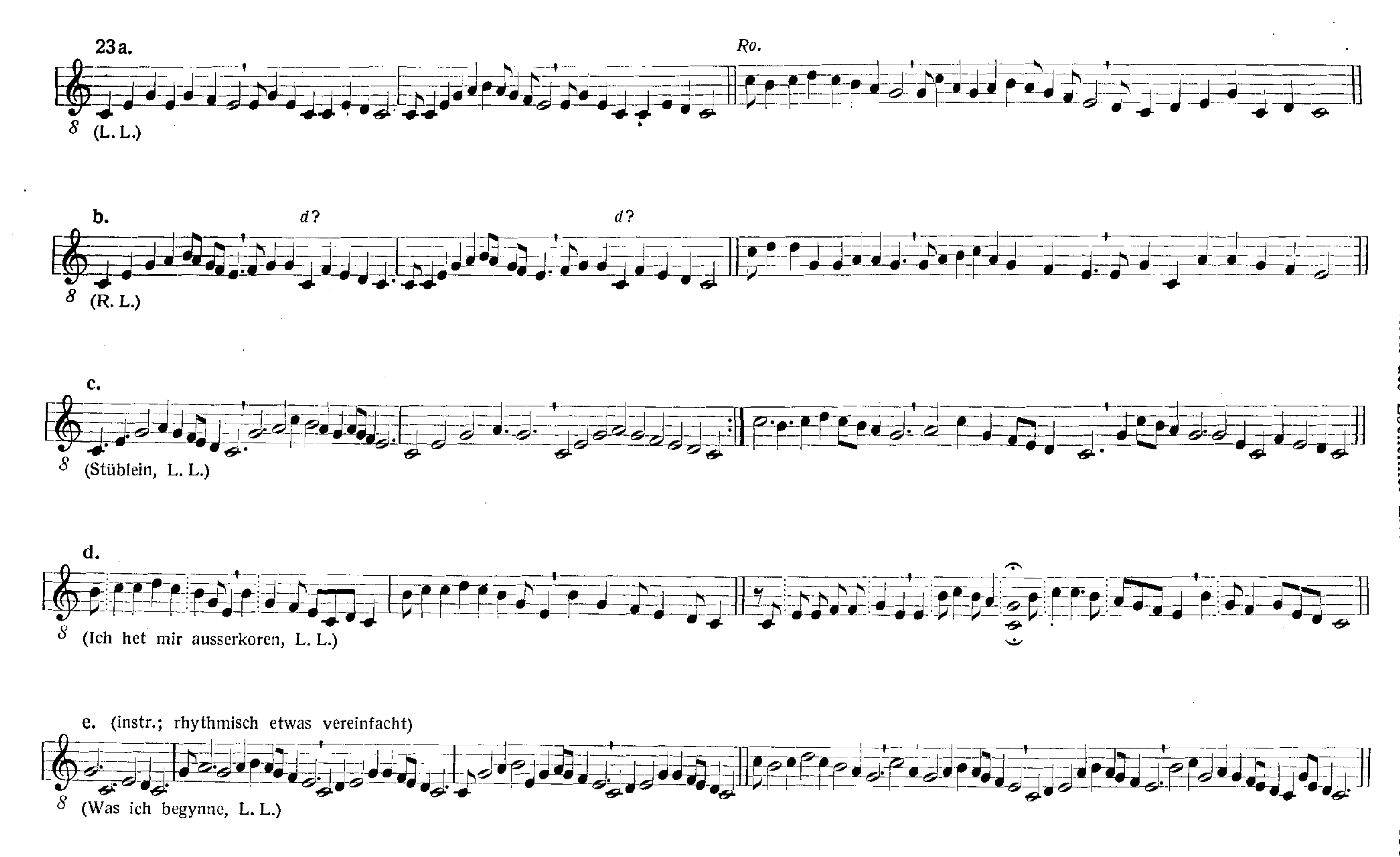
Zwei Gesellschaftslieder sind es, die das Locheimer und das Rostocker Liederbuch gemeinsam haben, das Lied vom „Scheiden" (L.L. Nr. 11 *Ach meyden, du vil sene pein*) und das Lied vom „Pferd" (L.L. Nr. 28 *Mir ist mein pferd vernagellt gar*). Beide sind im Rostocker Liederbuch doppelt, textiert und in Gerüstnotierung, wiedergegeben, was ihre Typenbedeutung eigens hervorzuheben scheint. Nach dieser Aufzeichnung (vgl. meine Vorrede zur Ausgabe des R.L., S. 206ff.) kann die Fassung von Nr. 11 des Locheimer Liederbuchs gebessert werden. Die erste und die Hälfte der zweiten Zeile sind bis zum Fähnchen einen Ton zu hoch geschrieben. Die zweite Zeile wird sodann (gegen R.L.) wiederholt. Ich habe mich darauf beschränkt, die beste Fassung dieser zweiten Zeile wiederzugeben.

So folgen also nun in einer ersten Melodiengruppe alle jene Weisen, die dem „Scheiden" (R.L. *Scheyden du vil sendighe not*) entsprechen. Dabei verzichte ich auf die Wiedergabe der im Grundriß gleichen durchtextierten Fassung des Rostocker Liederbuches (Neuausgabe S. 215) und gehe von der viel bezeichnenderen Gerüstnotierung aus, welche den Grundstoff klar herausstellt. Schon im Rostocker Liederbuch hatte ich, dem von Gurlitt gewiesenen Wege nachgehend, gezeigt, daß das eigentliche Vorbild in der Basse dance Nr. 24 aus der Tanzsammlung der Maria von Burgund (Ausgabe von Closson als „Le Manuscrit dit des Basses dances . . .") mit dem Titel *Une fois avant que mourir* zu erblicken sei. Danach gelang es mir, die gleiche Weise als Tenor des Orgelsatzes *En avois* im Fundamentum zu erweisen (Schering-Festschrift S. 164). Dadurch war nicht nur die bisher unverständliche Devise *En avois* als verderbtes *Une fois* enträtselt, sondern auch dieser Orgelsatz zu einem Lied des Locheimer Liederbuchs, eben der Nr. 11, in Verbindung gesetzt. Als Anfang des deutschen Liedes ist im Buxtehuder Orgelbuch (nach Ameln, S. 24) mehrfach *Vil lieber zit* genannt. So folgt also im Beispiel an zweiter Stelle der Tenor von *En avois*, an dritter die gebesserte Liedfassung des Locheimer Liederbuchs. Die gleiche Weise aber findet sich auch als weltliches Lied beim „Mönch von Salzburg", dort (in der Ausgabe von Mayer-Rietsch, Acta germ. IV) als Nr. 49: *Ich han in ainem garten gesehen.* Ursprung hatte in seiner Studie (AfM V, S. 11ff.)

auf die besondere Schönheit der Weise hingewiesen. Wir erkennen hier ihre Vorbildbedeutung; der Vergleich ist im Notenbild a. a. O. (Schering-Fschr. S. 163) von mir durchgeführt.

Der urbildliche Grundriß zeigt in den einzelnen Fassungen geringe Abweichungen. Gleich bleiben die Finales der ersten Doppelzeile, die Grundton und Quint (*c* und *g'*) einander zuordnet. Der Dreizeiler, der nun folgt, stellt zwei im Grundriß sich öffnende Anzeilen vor die auf *c* schließende Fallzeile. Bei *En avois* lauten sie *d e*, der „Basse dance" entsprechend. So hat es auch der hier nicht wiedergegebene erste Ablauf des Liedes aus der Mondsee-Wiener Liederhandschrift; im zweiten Ablauf heißt der Grundriß jedoch *e e*; die Schlußzeile auf *c* ist beide Male instrumental. — Im Locheimer Liederbuch lautet der Gesamtgrundriß der Weise *c g* | *c g c*. Ich stelle eine im Grundriß *c c g c c* verwandte Weise als vierte dazu, den Tenor des Orgelsatzes von Paumgartner im „Fundamentum". Damit ist auch der letzte Orgelsatz ohne Beziehung als Träger einer dem Typus nach deutschen Liedweise erkannt.

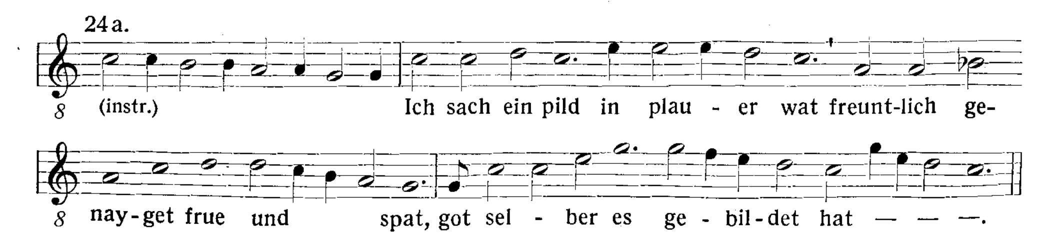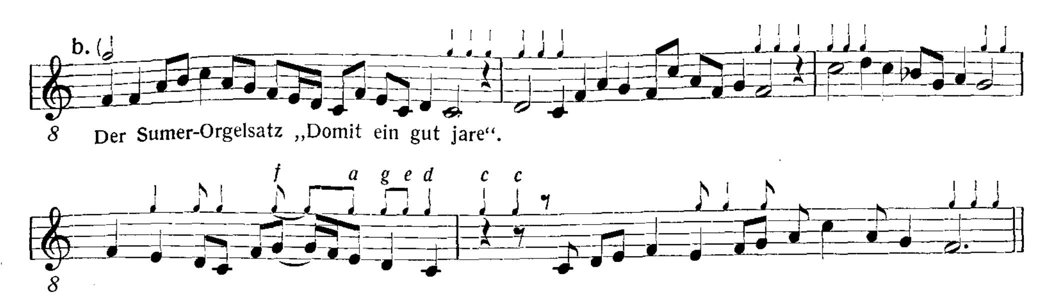



23a.
Ro.
(L. L.)
b.
d?
d?
(R. L.)
c.
(Stüblein, L. L.)
d.
(Ich het mir ausserkoren, L. L.)
e. (instr.; rhythmisch etwas vereinfacht)
(Was ich begynne, L. L.)

Die zweite Gruppe schließt sich an die Weise von Nr. 28 des Locheimer und Nr. 38 des Rostocker Liederbuchs an, die den Text trägt: *Mir ist mein pferd vernagellt gar.* Im Rostocker Liederbuch geben Federproben einen Teil des Gerüstes, eine mit Wortwiederholungen durchtextierte Fassung die zerdehnte Gebrauchsform. Ich gebe zuerst die klare Melodie des Locheimer Liederbuchs, dann die aus jener Gebrauchsform des Rostocker entsprechend abgezogene Fassung, die zugleich meinen ersten Versuch (Neuausgabe S. 208) in Einzelheiten berichtigt. Das Erstaunliche ist, daß diesem Grundriß (ohne die erste Zeile) auch das dritte jener in Fronleichnamslieder verwandelten Liedweisen, das *Stüblein* (Nr. 48) sich fügt. Ich gebe die rhythmisch etwas zerdehnte Fassung nach der Handschrift getreu wieder. Eine Basse dance (Closson Nr. 40) *Languir en mille destresse* mit dem Grundriß *c e g c* könnte der Ausgangspunkt der Weisenbildung für den Stollen gewesen sein; der Abgesang ist gekennzeichnet durch die kräftig nach *g* sich wendende Anfangszeile und die selbstverständlich in *g–c* fallende Schlußzeile.
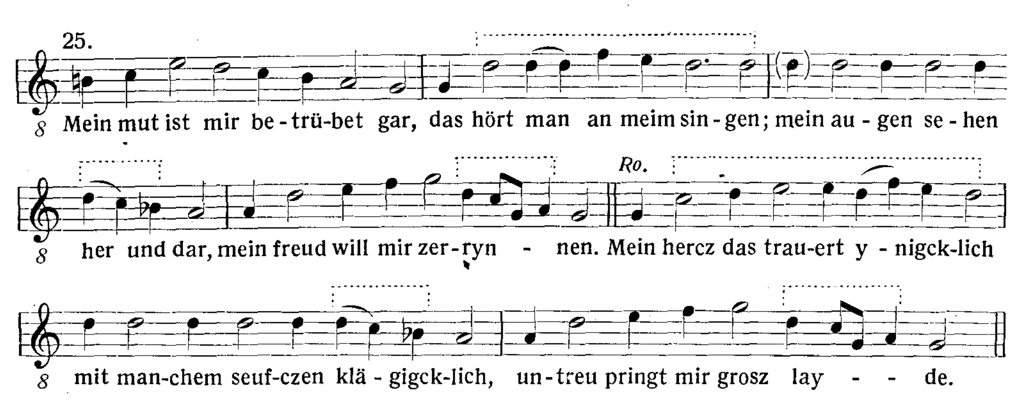
Zwei weitere Melodien des Locheimer Liederbuchs bringen geringe aber bezeichnende Abwandlungen. Das schlichte, silbisch genau zu textierende, auf *Ich fahr dahin* folgende Lied Nr. 9 *Ich het mir auserkoren* hat den Grundriß: *e c e c* | *e g e c.* Der Abgesang also ist um eine Anzeile vermehrt. Bleibt noch der scheinbar verzwickte, durchlaufend silbisch nicht zu textierende Tenor Nr. 24 *Was ich begynne.* Er erweist sich nach genauer Prüfung und in entsprechender Vereinfachung als die Weise des „Pferd", um eine Mittelzeile auf der Terz im Abgesang vermehrt (*e c e c* | *g e e c*) und mit einer Instrumentalzeile auf *c* eingeleitet. Die Handschrift notierte ihn auf *f*.

Ein kurzer Nachtrag faßt nun den Rest der Weisen zusammen. Zueinander gehören Nr. 22 *Ich sach ein pild in plaver wat* und Nr. 41 *Der Sumer* (zweistimmiger untextierter Instrumentalsatz, dem der Orgelsatz über die Liedweise *Domit ein gut jare* am Schluß des Fundamentum entspricht). Obenschon (S. 295) waren wir bei einem Beispiel auf eine „plagale" Weisenform gestoßen. Hier wird sie ganz deutlich. Denn dies erste Lied beginnt in seinem instrumentalen Vorspiel sofort mit dem Gang *c' h a g.* Die Tonart aber ist *c*, wie die nächste Zeile (*c d c e d c*) deutlich klärt. Aber es folgt neuer Abstieg zum *g* und dann die bis zur Quint erhöhte Fallzeile *g'–c'.* Man wird erinnert an den alten Maireigen *Et ging en Paterke langs de Kant* (Böhme, Gesch. d. Tanzes II, Nr. 327), der diese „Unterform" als Kern hat. — Ganz ähnlich ist die Prägung des rhythmisch nicht minder vertrackt notierten *Sumer*, dem ich die Varianten des Orgelsatzes in Buchstaben beigebe. Hier ist die Wendung zur Unterquart durch eine zur Oktav geweitete Fallzeile verschleiert, eine dritte Zeile *d'–g* eingefügt. Die Schlußzeile freilich steigt bezeichnend aus der Unterquart auf. Die Originalnotierung auf *f* ist beibehalten.





Ein anderer Liedsatz (L.L. Nr. 21), der nur zweistimmig zum Text *Kan ich nit überwerden* (Ameln, S. 20) überliefert ist, trägt die Kernstimme oben und geht trotz der instrumentalen Anfangsszeile auf *d* in klarem Phrygisch: *d g e c a e.* Ein anderer tonaler Zusammenhang tritt uns in Nr. 1 entgegen: der des Mixolydischen. Es ist kein Zweifel daran; die Melodie ist genau mit Angabe des ♭ und ♮ geschrieben. Die Bezeichnung Discant könnte darauf schließen lassen, daß sie zwar Kernstimme ist (Quintfälle!), aber wie im vorigen zweistimmigen Liedsatz diese Kernstimme oben liegt. Ich habe zur rhythmischen Klärung die eingeklammerten Stellen um die Hälfte der Notenwerte verkürzt. Der Grundriß ist klar.



Und nun bleibt einzig noch der Tenor der französischen Chanson *Je loe amors,* den H. Funck ausführlich behandelt hat, und jenes zweite Fronleichnamslied (Nr. 47), dem als Devise *Mit willen fraw* beigeschrieben ist. Die weltliche Weise mit diesem Text ist nicht zu finden, die im Locheimer Liederbuch überlieferte merkwürdig genug, da alle fünf Zeilen in *a* münden. Von dem Gesamtbestand der Handschrift bleiben nur noch die Fundamentübungen (vgl. meine Ausführungen darüber in der Schering-Festschrift), die beiden liturgischen Orgelsätze (*Magnificat* und *O clemens*) und der Orgelsatz auf italienische Weise (? *con lacrime*?), der seine Entsprechung im Buxheimer Orgelbuch findet, übrig.

Damit ist, wie ich glaube, Abschließendes über die Weisen des Locheimer Liederbuchs gesagt. Das Liederbuch ist nicht nur in seinem Lebensgefüge ein Zeugnis der beginnenden reichsstädtischen Musikkultur, sondern zugleich auch ein Wegweiser in die Handwerkskunst der benannten und namenlosen deutschen Liedmeister, deren Werke neben denen der großen, aus sicht- und greifbarem Stoff formenden Handwerksmeister des späten Mittelalters in Ehren bestehen.

Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts

Von Gerhard Pietzsch, Dresden

Leipzig[1]

Am 30. September 1410, also kurz nach der Gründung der neuen Universität, wird in einer Sitzung der Leipziger Artistenfakultät beschlossen, daß dieselben Bücher, die in Prag zur Erlangung von Baccalaureat und Magisterium vorgeschrieben waren, auch in Leipzig dem Unterricht zugrundegelegt werden sollen. Das beleuchtet eindeutig den mittelalterlichen Wissenschaftsbetrieb, der um diese Zeit bereits eine festumrissene Form erhalten hatte. Es ist jetzt im Grunde gleichgültig, auf welcher „hohen Schule" sich der Student sein Wissen aneignet: der Lehrplan ist, soweit es sich um ein „studium generale" handelt, überall derselbe, die Bücher sind die gleichen und sogar die Methode der Unterweisung, der Erklärung der Autoren, ist überall einheitlich.

Dementsprechend wird auch in Leipzig von Anfang an über die *musica Muris* gelesen und keine der sieben Statutenredaktionen in den ersten 150 Jahren des Bestehens dieser wichtigen mitteldeutschen Universität ändert daran etwas. Erst im Jahr 1558 geschieht eine grundlegende Änderung: die Musikvorlesungen werden in diesem Jahr durch eine achte Statutenredaktion zugunsten von Vorlesungen über Physik aufgegeben, und dieser einschneidende Wechsel findet wiederum fast um die gleiche Zeit an allen Universitäten statt. Nur ganz vereinzelt begegnet man nun noch Vorlesungen über die *musica Muris*; so in Krakau, das als Universitätsstadt aber damals bereits an Bedeutung verloren hatte.

Angebahnt wurde diese Wandlung zweifellos durch den Humanismus. Zwar gelangt zunächst durch die vertiefte Beschäftigung mit der Antike Boetius erneut zu erhöhtem Ansehen und damit natürlich auch Joh. de Muris, dann aber greift gerade durch das anhaltende Zurückgehen auf die Quellen des griechisch-römischen Altertums eine Bewegung gegen die doktrinäre Behandlung der mathematischen Disziplinen um sich, die schließlich zu einer neuen Deutung des Weltbildes, der Aufgaben der Wissenschaft und damit des Wissenschaftsbegriffes und der wissenschaftlichen Methodik führt. In ihrer Neigung zur Verselbständigung der einzelnen Wissenschaftsgebiete drängt diese Zeit die Musik allmählich aus ihrer Mittlerstellung zwischen der sinnlichen und übersinnlichen Welt, und von ihrer einst überragenden Bedeutung bleibt nunmehr nur noch ein schwacher Abglanz in der Welt der Dichter spürbar.

---

[1] Die Musikpflege an den Universitäten Prag, Wien und Krakau wurde im 1. Jahrgang dieser Zeitschrift S. 257ff. und 424ff. behandelt.

Diesem Wandel entsprechend verändert sich auch der Typ des Musiklehrers an den Universitäten. Nicolaus Gerstman, Barthol. Negelein, Martinus Furmann, Conradus Tockler, Sebastian Sybart und Ambrosius Lacher lasen vorzugsweise über Mathematik und Musik, daneben aber auch über die Schriften Platos und Aristoteles'. Ihre Vorlesungen umfassen also noch nahezu vollständig den gesamten Bereich der septem artes liberales. Zweck dieser Vorlesungen ist ausschließlich die *speculacio.*

Mit dem Eindringen des Humanismus tritt vorübergehend eine stärkere Bindung von Musik und Poetik zutage; in Leipzig allerdings weniger als in Krakau, das am Ende des 15. Jahrhunderts eine der fortschrittlichsten Universitäten und eine Hochburg des Humanismus war. Diese Bindung an die Poetik scheint mir wesentlich dazu beigetragen zu haben, den Charakter der Musik als *ars*, als einer „Kunst" im neueren Sinne des Wortes, zu stärken. Der neue sprachlich-musikalische Ausdruck der „musica reservata", die wortmalende Musik des Cinquecento, ja noch der Hinweis auf die Wichtigkeit des Studiums der Sprache bei Heinrich Schütz haben wohl als Folge dieser Bestrebungen zu gelten.

Gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts erscheinen nun aber immer mehr die „Fachmusiker" als Lehrer für Musik an den Universitäten; so Adrian Petit Coclicus und Hermann Finck in Wittenberg, die in Leipzig gebildeten Musiker Gregor Faber und Paul Schnepf in Tübingen. In Leipzig selbst wird das wiederum nicht so deutlich, aber die Vorlesungen, die doch offenbar Udalricus Burckhard und Georg Rhaw gehalten haben, und dann vor allem die des jungen Wolfgang Figulus gehören ebenfalls in diese Reihe. Ihr Ziel wird schließlich einzig und allein die Ausbildung zum praktischen Musiker.

Diese neue Lehrerschaft wird im wesentlichen gebildet durch die Kantoren und Succentoren, die bisher ausschließlich im Pädagogium bzw. an den Schulen tätig waren, die die Stelle eines eigens gegründeten Pädagogiums ersetzten. In Wien war das z. B. die Domschule zu St. Stephan, in Leipzig die Thomasschule und später auch die Nicolaischule. Dadurch wird zugleich nochmals die vielfach geäußerte Meinung widerlegt, daß an den mittelalterlichen Universitäten die theoretische Unterweisung, die *speculacio,* nicht durch praktischen Musikunterricht unterbaut und deshalb lebensfremd gewesen sei. Ich habe auf diesen Irrtum bereits in meiner ersten Studie über die „Musik an den deutschen Universitäten" hingewiesen und als Gegenbeweis auf die Verhältnisse in Mainz aufmerksam machen können. Es seien aber hier in diesem Zusammenhang noch zwei weitere Verordnungen beigebracht, die wenigstens mittelbar auch zur Klärung dieses Sachverhaltes beitragen.

In Heidelberg schlägt am 13. September 1479 die Artistenfakultät das im Namen des Kurfürsten eingebrachte Gesuch der Herzogin von Österreich ab, nach dem den kurfürstlichen Kantoren gestattet werden sollte, die zur Erlangung eines Grades nötigen lectiones formales nicht im öffentlichen Lectorium, sondern in ihren eigenen Häusern oder bei einem Magister der Fakultät zu hören[1].

---

[1] Acta fac. art. II 97^{v}, mitgeteilt von E. Winkelmann, Urkundenb. d. Univ. Heidelberg II (1886), S. 53.

In Konstanz lud am 30. Juni 1519 der Dekan zur Bewerbung um eine Succentorie ein. Das Probesingen sollte am 31. Juli stattfinden. Vom Bewerber wurde verlangt, er solle sein „presbyter, in musica et utroque cantu peritus et pro bassista seu alias pro choro voce tuberali bene vociferatus habilisque et honestus, qui matutinis et aliis horis et officiis in dicta ecclesia decantari et peragi solitis interesse possit et velit“[1].

Daraus geht eindeutig hervor, daß es erstens an vielen Universitäten üblich gewesen sein muß, nicht alle Vorlesungen im öffentlichen Lektorium abzuhalten (vgl. dazu die Verhältnisse in Krakau, AMF I 3, S. 272), und zweitens, daß es selbstverständlich war, von einem Succentor neben gesanglichen Fähigkeiten (Choral und mehrstimmige Musik) auch Kenntnisse in der musica speculativa zu verlangen.

Wenn man also auch nicht bei jeder Universität gleich urkundliche Belege zur Musikübung in den Pädagogien findet, so kann man doch mit Sicherheit annehmen, daß dieser Musikunterricht stattgefunden hat und der späteren Unterweisung in der „musica speculativa“ als selbstverständliche Grundlage gedient hat.

Außer diesem Musikunterricht, der für Leipzig in der Thomas- und Nicolaischule sowie im Peterskollegium anzunehmen ist, wird aber in Leipzig noch privater Musikunterricht aktenmäßig belegt durch die Verhandlungen über die Honorarforderungen des W. Figulus. Da diese Verhandlungen durch den Rektor der Universität geführt werden, ist der Zusammenhang mit der Universität erwiesen. Man kann also ferner noch mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß auch die Verfasser der übrigen „praktischen“ Musiklehrbücher (Rhaw, Burckhard usw.) pflichtmäßig Unterricht in Musik erteilt haben, und zwar in den Schulen, ihren Wohnungen, in den Pädagogien oder Bursen. Daß wir diesen Unterricht aktenmäßig aber nur schwer belegen können, erklärt sich daraus, daß er nicht als eigentliches Studium, sondern als Vorbereitung zur Zulassung für das Universitätsstudium bewertet wurde.

Abkürzungen

AMF	= Archiv für Musikforschung.
E I—III	= G. Erler, Die Matrikel d. Univ. Leipzig (Cod. dipl. Sax. II 16—18).
EQ	= R. Eitner, Biogr.-bibliograph. Quellenlexicon d. Musiker u. Musikgelehrten . . ., Leipzig 1900—1903.
FA	= Förstemann, Album acad. Vitebergensis . . ., Halis 1894.
MfM	= Monatshefte für Musikgeschichte.
SIMG	= Sammelbände der Intern. Musikgesellschaft.
Z	= Fr. Zarncke, Die urkundl. Quellen z. Gesch. d. Univ. Leipzig i. d. ersten 150 Jahren ihres Bestehens. Leipzig 1857.
ZMW	= Zs. für Musikwissenschaft.
Vollhardt	= E. R. Vollhardt, Gesch. d. Kantoren u. Organisten in den Städten Sachsens. 1899.

---

[1] Mitgeteilt durch H. Baier, Aus Konstanzer Domkapitelprotokollen 1487—1524, in Zs. f. Gesch. d. Oberrheins, N. F., Bd. XXVII 2 (1912), S. 211/12.

I. Die Statuten der Leipziger Artistenfakultät

1. Statutenredaktion 1409—1410

Ad gradum magisterii sunt libri isti: ..., musica (Muris) ... (Z 311).
Item fuit conclusum, quod libri pro forma graduum debeant finiri per hunc modum iuxta duo tempora, maximum vel minimum, ut infra sequitur.
Pro de sensu et sensato maximum 1 mensis, minimum 3 septimanae; similiter pro musica Muris; pro quolibet illorum 2 gr. (Z 312).

Wichtig sind in diesem Zusammenhang die beiden vorausgehenden Beschlüsse:

Item eodem die (1410, d. 30. Sept.) in eadem congregacione conclusum fuit et statutum, nullo contradicente, quod lecciones librorum ad gradus finiendae essent iuxta terminos praefixos in studio universitate Pragensis, videlicet maximum, ultra quod non, et minimum, infra quod non.
Item die et loco ... placuit magistris pro tunc facultatem repraesitantibus, quod libri pro gradibus magisterii et baccalariatus in universitate Pragensi hic permanere debeant sine addicione et diminucione ad annum (Z 310/11)[1].

2. Statutenredaktion 1436—1437

Die Bestimmungen bleiben die gleichen (Z 327). Sie werden noch einmal erneuert in den „Statuta legibilia", wahrscheinlich im Jahre 1447 (Z 352).

3. Statutenredaktion 1471 (WS)

Die Bestimmungen bleiben die gleichen (Z 399, 411).

4. Statutenredaktion 1499

Taxa lectionum pro magisterio: 1½ gr. musica Muris.
Tempus finiendi lectiones pro magisterio: Maximum unus mensis, minimum tres septimanae (Z 462; vgl. auch Z 465 u. 473).

Interessant ist in dieser Statutenredaktion der Abschnitt „De lectionibus in mathematica legendis", der sich möglicherweise auch auf die Musikvorlesungen bezieht. Es heißt da:

Quia libri mathematicales fortasse propter paucitatem magistrorum in mathematicalibus exercitatorum raro diligenter leguntur et in facultate arcium continuantur, ideo placet, quod de cetero singulis mutationibus sub certa mercede, si opus fuerit, deputet aliquos magistros, in mathematicalibus peritos et instructos, ad legendum et continuandum utiliores libros in mathematica, ut Euclidem, perspectivam communem, theoricam planetarum et similes (Z 455/56).

5. Statutenredaktion 1507

Die Bestimmungen bleiben die gleichen (Z 490). Da die Statutenredaktionen vom Jahre 1524/25 und 1543 verlorengegangen sind (Z 513ff.), läßt sich über die Musikvorlesungen in dieser Zeit nichts Sicheres aussagen. Wahrscheinlich galten noch immer die früheren Bestimmungen. Von einschneidender Bedeutung dagegen war die

8. Statutenredaktion 1558

Musikvorlesungen werden nicht mehr erwähnt, an diese Stelle treten Vorlesungen über Physik[2].

---

[1] Vgl. dazu AMF I, S. 273/74.
[2] Vgl. E. Friedberg, Die Univ. Leipzig in Vergangenheit und Gegenwart, 1898, S. 56/57.

II. Bibliothekskataloge

Unter den noch erhaltenen Büchern, die einst der Universität bzw. einzelnen Kollegien gehörten, habe ich nur wenige Werke musiktheoretischen Inhaltes finden können. Für die musikalische Ausbildung der Studenten, die einem Kloster angehörten, sind selbstverständlich aber auch die Bücherschätze ihres Klosters belangreich gewesen. Das trifft besonders für das Kloster Altenzelle zu. Gegebenenfalls sind deshalb die Kataloge der betreffenden Klöster heranzuziehen.

III. Musiktheoretische Werke

a) Handschriften

Johannes de Muris: Musica speculatiua a Conrado Norico arcium liberalium academie Lypsensis magistro ordinata atque correcta, que multis temporibus fuit obnubilata, summo labore et diligentia.

Nationalbibl. Wien, Mscr. Nr. 5274 (Philos. 113), fol. $124^a/136^a$.

Johannes de Muris: Musica speculatiua per Conradum Noricum finaliter corroborata. Duo tractatus Joh. de Muris lecti sunt in academia Lipsiensi 1503.

Nationalbibl. Wien, Mscr. Nr. 5274 (Philos. 113), fol. $138^a/154^a$.

Michael Muris (Meurer de Henichen, Galliculus): De vero modo psallendi.

Bibl. Oxford, fds. Ashmol. (vgl. EQ IV 133).

Johannes de Muris: Musica speculativa (Fragment).

Inc. f. 365^r: Nonum semitonium minus maius quam 20 ad 19 . . .
Expl. f. 371^v: . . . ad diuersas tamen figuras potest hoc monocordum transferri et eas exemplariter describere volo quorum figure sunt in hoc ordine consequentis etc. (Figur). finis musice muris . . . (zwei unleserliche Worte).
UB Leipzig, cod. mscr. 1469. Der Inhalt entspricht G III 270^v (gegen Ende d. Kap. 15) bis Ende d. Traktates.

Johannes de Muris: Musica speculativa (offenbar Disposition einer Vorlesung).

UB Leipzig, cod. mscr. 1348, fol. 90^v. Vgl. dazu Beitr. z. Gesch. d. Univ. Leipzig i. 15. Jahrh. II 25/26, 40 ss.

Anonymus: Tractatus musicalis.

Inc. fol. 373^r: Pytagoras philosophus apud grecos prius musice artis repertor legitur . . .
Expl. f. 375^v: . . . in grauibus inter et inter locum habere possit condebeat.
UB Leipzig, cod. mscr. 1469, s. XV. Von derselben Hand geschrieben wie die musica spec. Joa. de Muris im gleichen Band.

Anonymus: Liber musice excerptus.

Inc. fol. 394^r: Circa musicam queritur quid sit subiectum tocius libri . . .
Expl. f. 394^v: . . . sensum habere clare cum omni modestia.
UB Leipzig, cod. mscr. 1470. Sammelbd., der Virg. Wellendorffer gehörte. Dieses Excerpt ist nicht von der Hand Wellendorffers, er hat nur nachträglich die Überschrift hinzugefügt. Inhaltlich ist diese Abhandlung eine „interpretatio" der „musica speculativa" Joa. de Muris.

Anonymus: De proporcionibus musicalibus.

Inc. fol. 475^r: Proporcio est duorum numerorum inequalitas . . .

Expl. f. 475v: . . . In compositis vt vel.
UB Leipzig, cod. mscr. 1470, s. XV. — Die kurze Abhandlung hat Wellendorffer geschrieben, möglicherweise eine seiner Kollegnachschriften.

b) Drucke

Udalricus Burchardi: Hortulus musices practice omnibus diuino Gregoriani concentus modulo se oblectaturis tam iocundus quam proficuus, Lips. Melch. Lotther.

Vgl. dazu EQ II 237.

Georg Rhaw: Enchiridion musices . . . Lips. 1518 ap. Val. Schumann.

Vgl. dazu EQ VIII 204.

Georg Rhaw: Enchiridion musicae mensuralis . . . Lips. 1520 ap. Val. Schumann.

Vgl. dazu EQ VIII 204.

Johannes Galliculus: Isagoge de compositione cantus, Lips. ap. Val. Schumann 1520.

Vgl. dazu EQ IV 133.

c) Verlorengegangene (?) Werke

Wolfgang Schindler: De musica liber I.

Vgl. dazu Scriptorum insignium . . . centuria, ed. J. Fr. L. Th. Merzdorf, Lips. 1839, p. 65.

Michael Muris (Meurer): Compendium musicae liber I.

Vgl. dazu Scriptorum insignium centuria l. c., p. 68/69. — Oder ist dieses Werk identisch mit seinem hs. überlieferten Traktat „De vero modo psallendi“?

d) Mittelbar dem Leipziger Kreis angehörende Werke

Hierunter fallen alle Werke ehemals Leipziger Studenten. In Betracht kommen dafür vor allem Joannes Boemus, Wolfgang Figulus und Georg Frölich.

IV. Urkundliche Belege zur Musikübung an der Universität

1. Musik bei Feierlichkeiten der Universität

Anno domini 1429 ipso die S. Sylvestri in praepositura M. Stephani Hüffeners de Prettyn statutum fuit concorditer et conclusum per collegium maius studii Lypczensis, . . ., quod bis in quolibet anno debeant fieri exequiae ad sanctum Paulum pro fundatoribus universitatis et benefactoribus collegii maioris . . . Et in eisdem exequiis iidem fratres tam post missam quam post vigilias debent cantare „Recordare“ et facere celebrare tres missas animarum . . . (Z 183/84).

Bei weiteren zusätzlichen Bestimmungen heißt es in den Statuten des Collegium maius aus den Jahren 1439—1511:

. . . item rectori scolarium 4 gr. pro vigiliis et missa defunctorum per scolares decantandis, succentori 2 gr. pro „Recordare“ tam post vigilias quam post missam decantando, . . ., cuilibet choralium 3 gr. (Z 200; vgl. auch Z 202).
Debet autem anniversarius singulis annis iuxta praedictum tempus hoc modo observari: in primis fiat pulsus hora prima pro vigiliis et die sequenti alius pro missis animarum ibidem decantandis . . ., pro quibus dentur . . . item 1 gr. duobus choralibus (= Statuten des Collegium minus vom J. 1505; vgl. Z 248).

Item praepositus tenetur semel in anno in vigilia annunciationis Mariae vel citra providere de anniversario tenendo pro magistro Joh. Monsterberg, sacrae theol. professore, collegii primo fundatore, in quo distribuat in marcis de proventibus collegii sumendis modo subscripto: ... Item rectori scholarum de vigiliis 4 gr. et pro sociis suis, si Salve cantaverint, 2 gr. ..., item duobus coralibus per unum antiquum grossum.

Item praepositus cum consensu omnium magistrorum singulis annis in communi hebdomada post Michaelis die competenti provideat de vigiliis 9 lectionum et missa defunctorum decantanda pro omnibus defunctis benefactoribus collegii ... (=Statuten des Collegium beatae Mariae virginis vom J. 1445; vgl. Z 273/74).

2. Allgemeine Bestimmungen über das Musizieren

Mandat omnibus etc.: quatenus nullum ipsorum deinceps studentem vel studentes, ex hoc oppido repatrandi vel alia causa recedentem seu recedentes, ..., ... seu cantilenas inhonestas per vicos et plateas vagando decantare, vel quaecunque alia illicita ... perpetrare praesumat (vgl. Z 113 et passim).

Item nullus ante vel post disputationem serotinam in stuba communitatis ... lutinas vel quaecunque alia musicalia instrumenta ... importet ... (Z 239).

De musicis cantibus qualibuscunque nihil prohibetur ab antiquo, dummodo musici illi sint, id est studio bonarum artium et humanitatis digni. Horum tamen ipsorum quoque et modus et suum tempus esse convenit, de quo locator poterit monere, et monenti mos geretur. Una est insignis et prae caeteris animadvertanda petulantia, qua fit, ut audeat interdum aliquis globum ex sua habitatione eiaculari de iis, quae vocantur bombardae; hoc qui fecerit, quotiescunque factum fuerit, integri florini multam persolvat (Z 541).

3. Privates Musikstudium der Studenten

Von 1556—1559 studierte in Leipzig Christof Kreß aus Nürnberg. Er wohnte in Leipzig bei Joachim Camerarius. In einem Brief an Camerarius, in dem der Vater Kreß um Aufnahme und Betreuung seines Sohnes bittet, schreibt er u. a.:

„Und kann darneben E. E. nit pergen, nachdem ich in (ihn) gelegener Zeit zu unserem organisten Paulusen Lautensack geen vnd uf dem instrument lernen lassen, damit er, do ime die Zeit vnd gelegenheit zugelassen wurde, nit in leichtfertigkeit oder müssiggeen verzeren möchte, were an E. E. mein pit, ime ein virginal oder dergleichen instrument zuhaben zuvergünstigen, uf daß er sich wie gemellt, (doch ohne verhinderung seines studio) üben künte und desselben ufgewendten unkosten nit gar ohne frucht abgieng."[1]

Camerarius antwortete darauf am 14. Februar 1556 und fügt auf einem beiliegenden Zettel hinzu:

„Des instruments und musika halber meldung, ist mir gantz gefellig, und sollte E. E. sune in seiner bei mir wonung auch darzu angehalten werden, dann ich solche Uebung für guth, nütze und ehrlich halte". (S. 102).

In den Briefen des Christof Kreß aus Leipzig an seinen Vater ist nun wiederholt von Musik die Rede. So schreibt er:

„Des instruments halben las ich dich wissen, dass sihe hie tewr sindt, doch hoff ich in kurtzen stunden eins zu bekommen, dan man hat ir jetzund auf dem marckt fil fail. Auch so hab ich mich erkundigt, das ein organist nicht minder dan im monat ein taller oder villeicht mer nimbt. Derhalben wan du wider schreibst, wolst michs wissen lassen, ob ich weiter zu einem gen sol oder nicht. ... Datum Leipzig den 28. Aprill im 56 Jar" (S. 111).

---

[1] Mitteil. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg XI, S. 100/01.

„. . . Lieber vatter, ich fueg dir zuwissen, das ich ein zimlich guts instrument bekommen hab, aber nicht neher dan umb acht taller, das hat mir der Pfintzing bezalt, damit das ich nur eins bekömme, vnd das ichs nicht vergeß, dan meines herrn halben het ich lancksam eines bekommen, dan ich vermerck wol, das er mir nit gern so vil gelts auf einmal geb, und ich hab auch das instrument alhie bei eim organisten gehabt, der hat mirs recht bezogen, der sagt, es sei seins gelts wol werth vnd sei nicht zu deur vnd ist ungeuerlich ein wenig grosser weder das daheim. . . . Datumb zu Leipzig den 6. Mai im 56 Jar" (S. 112).

„Lieber vater, dein schreiben, den 15. tag Juni aufgangen, hab ich empfangen mit anzeigung, das du meinem herrn schreibst, mich weitter auf dem instrument lernen zulassen. So fueg ich dir zuwissen, das mich mein herr aufs erst widerumb bei einem wirdt lernen lassen, so wil ichs auch sonst guter vbung behalten, damit ichs nicht vergiß. . . . Datum 10. Juli im 56. jar" (S. 114).

„. . . Grus mir auch den Paulus Lautensack vnd bit in von meintwegen, das er ein, zwei stücklein auf das instrument schick, die ich ein weil lern, bis ich hie anfang, vnd das er mirs deutlich aufsetz, damit ichs alsdebesser lernen kan. Sonderlich aber wolt ich gern das Le contant haben. Datum Leipzig den 9. August im 56. jar" (S. 115).

„. . . Was ich aber zuor auf dem instrument gelernt hab, das wil ich in guter vbung behalten vnd zuferderst zu meinem studiren keinen fleiß sparen. . . . Datum in Leibzig den 5. tag Septembris im 56. jar" (S. 116).

„. . . Das liedt vom Paulus Lautensack hab ich empfangen, vnd kan mich also wol darauß verrichten, vnd ist mein bit an dich, du wolest in weiter ansprechen, das er mir etwas guts schickh vnd also wie das vorig aufsetz . . . Dat. etc. 14. Sept. im 56." (S. 116).

„. . . Auch ist mein bit, du wolest den Lautensack von meinetwegen ansprechen, das er mir ein stuck oder 2 zuschick. . . . Datum 2. Oct. in Leipzig im 56. jar" (S. 117).

„. . . Auch ist mein bit an dich, wie ich dan vormals auch geschriben hab, du wolest Paulus Lautensack ansprechen, das er mir was guts schickh. . . . Dat. etc. 13. Oct. im 56. jar" (S. 117).

„. . . fueg dir aber hiemitt zuwissen, das ich alhie bei einem organisten lern, an dem ich noch kein mangel hab, sondern mich fleißig vnd treulich des tags ein halbe stundt vnterweist. Was aber den lohn bedrifft, weis ich nicht, was man im geben soll, hat gleichwol meines herren sun gesagt, wol mich eim andern gleichhalten vnd von mir, was billich vnd recht sei, nemen. . . . Datumb 14. Dec. im 56. jar" (S. 119).

„. . . Die Liedlein vom Paulus Lautensack sindt mir zukummen vnd kan mich also wol darauf verrichten. . . . Datumb Leibzig 15. Jenner im 57. jar" (S. 120).

„. . . Lieber Vater. Es hat mich der organist, da bei ich lern, angesprochen und gebeten, daß ich ihm von Nürnberg gute saiten wöllt bringen lassen, das wöl er mir alhie widerumb zu dank bezaln. Ist derhalben meint freuntlich bitt an dich, du wollest Paulus Lautensack von meinwegen bitten, das er darinen nicht wöl beschwert sein, mir eine gattung vnd dem organisten eine, jeder seiten vnd gattung 2 roln, wie sie dan zum instrument gehörn vnd er wol weis vnd sich gepurt, kauffen vnd wolest mir dasselbig aufs erst zuschicken. . . . Datumb in eil den 3. tag Juli im 57. jar" (S. 121/22).

„. . . Lieber vater, dein mit sampt des Lauttensacks schreiben, den 21. tag Juli aufgangen, sindt mir erst den 6. Augusti, aber doch mit sampt den saiten wol zukummen, habe dieselben mit dem organisten meinem lermeister getheilt vnd sagen dir dafür grossen dankh. . . . Datum in eil den 12. tag Augusti anno 57" (S. 122).

„. . . Lieber vater. Nachdem ich bei dem hisigen Organisten ein iar zulernen angefangen vns dasselbig bis an 6 wochen verlaufen ist, so fueg ich dir zuwissen, das er das monat ein taler haben will. Wiewol es vil gelts ist, aber jedoch muß ich bekennen, das er mich fleißig vnd treulich darfür gelernet vnd vnterwisen hat, versich mich auch gentzlich, es sol nicht vbel angelegt sein. Dieweil ich also weiter keines lermeisters auf dem instrument (doch den Paulus Lautensack ausgenommen) bedarf vnd mich also nun selbs darein schicken kan vnd wil, so ist mein gantz freuntlich bit an dich, . . . du wollest so wol thun vnd das gelt einem kaufman . . . zusteln, das ich dasselbig alhie empfange.

Ich bin auch von einem studenten oder 2, die organisten sindt, die mich haben hören schlagen, vnd gesagt, das mir nichts fel weder das ich nicht singen kun, vermant worden, dass ich dasselbig lernen wöll, welchs mir zu großem nutz geraichen werdt, hab derhalben mit einem wolgelerten studenten, der auch wol singen kan, . . ., geret, welcher mir solchs zulernen zugesagt vnd verhoff auch dasselbig mit Gottes hilf, an meiner verhindernuß, in 6 oder 8 wochen zulernen (dan es nicht sonderlich schwer ist). Vnd wil alsdan, so ich singen kan, den Paulus Lautensack zuhilff nemen, ime darum schreiben vnd selber lernen aussetzen vnd schlagen, was mir gefelt . . . Datum den 18. Sept. im 57." (S. 123/24).

In den folgenden Briefen berichtet er nichts Wesentliches über musikalische Dinge. Er geht dann nach Italien und studiert in Bologna. Von dort schreibt er noch einmal wegen der Erwerbung eines Instrumentes:

„. . . Diser zeit hab ich zukauffen kein instrument kunnen bekummen, ist mir aber ein zimlich guts gelihen worden, darum ich alle monat 2 oder 3 patzen geben soll, wil dasselbig ein zeit lang brauchen dan solt ich mirs kaufen, so sindt sie theur vnd kunts einmal um solchs geldt nicht wieder anwerden. . . . Datum in eil den 30. octobris im 59 in Bononia" (S. 145).

V. Lehrer und Studenten an der Universität Leipzig

Apel, Johannes

S 1501 immatr.: *Johannes Appel de Nurenberga VI, Bav.* (= E I 440). 1502 Okt. 18 in Wittenberg immatr.: *Joannes Appel nurmbergen.* (= FA I 2). — Geboren wurde Joh. Apel 1486 in Nürnberg (Gg. Andreas Will: Nürnberg. Gelehrten-Lexicon I 31). Sein Bruder Nicolaus war *Duchmacher vnd burger zu Nürmberg* (vgl. L. Rabus: Hist. d. Heil. Außerwölten Gottes Zeugen etc., Th. 7, fol. 1b). Seine Schwester war mit dem bekannten Prediger Dominikus Schleupner verheiratet. Seine weiteren Lebensdaten sind folgende (vgl. dazu Th. Muther: Aus d. Universitäts- u. Gelehrtenleben im Zeitalter der Reformation, Erlangen 1866, S. 230ff.): Am 19. April 1516 in Leipzig (nach Manipul. Epistol. Heckelii p. 25), 1519 in Würzburg, 1520 in Wittenberg und Leipzig, 1523 Chorherr in Würzburg, muß bald darauf wegen Streitigkeiten mit Bischof Conrad (wegen unerlaubter Ehe mit einer Nonne) Würzburg verlassen und Urfede schwören; nach vermutlichem Aufenthalt in Nürnberg geht er nach Wittenberg, wo er 1524 die *Lectura in Digest. vet.* erhält. 1530 wirkt er in Königsberg und kehrt 1534 von dort nach Nürnberg zurück, bleibt aber mit dem Herzog Albrecht weiterhin in enger Fühlung. So berichtet er ihm über eine neue Art von Blasinstrumenten (1535 Juli 17), die in Nürnberg hergestellt werden von Georg Neuschel und Hans Neuschel (vgl. dazu auch M. Federmann: Musik und Musikpflege zur Zeit Herzog Albrechts, Kassel 1932, S. 56 und 148) und korrespondiert im Namen Herzog Albrechts mit L. Senfl, dem er in Albrechts Auftrag ein Trinkgeschirr anfertigen und übermitteln läßt. Er starb 1536 April 27.

Apel, Nicolaus

W 1492 immatr.: *Nicolaus Apel de Konigeshoffen VI, Bav.* (= E I 394). 1494 Sept. 13 bacc. adm. (= E II 344). 1497 Dez. 28 mag. adm. (= ib. 359). 1500 Nov. 15 *dominus noster graciosus contulit primam tonsuram magistro Nicolao Apel de Königßhoven secundum formam uiris presente domino cancellario et camerario testibus ad praemissa vocatis* (G. Buchwald: Die Matrikel des Hochstiftes Merseburg . . ., 1926, S. 63). 1504 Okt. 13 *ad cursum legendum in theologia: M. nicolaus apel de Kunigishoffen* (= E II 18). 1506 Apr. 20 *ad sentencias legendas receptus* (ib.). 1507 Okt. 16 *ass. in consilium fac. artis* (ib. 434). Dekan der Artistenfakultät ist er im W 1508 und W. 1514, Rektor der Universität im S 1514 und W 1522, Vizekanzler im S 1518. Im Jahre 1518 Febr. 27 begegnet er auch als Subdiakonus im Hochstift Merseburg (vgl. Buchwald l. c. S. 123). 1523 Apr. 22 ass. ad licenciam in sacra theologia (vgl. Brieger: Die theol. Promotionen auf. d. Univ. Leipzig . . ., Leipzig 1890, S. 32). Als Consiliarius begegnet er noch im W 1531 (vgl. Zarncke:

Acta rectorum univ. stud. Lips., S. 47; vgl. auch S. 28, 37, 38 und 40). Zu dem Mensural-Codex des Magister Nikolaus Apel von Königshofen (= Univ. Bibl. Leipzig, Mscr. 1494) vgl. H. Riemann in Kirchenmusik. Jahrb. 1897, H. Funck: Martin Agricola, Wolfenbüttel 1933, S. 17f., Wilh. Ehmann in Adam v. Fulda, Berlin 1936.

Behem, Wolfgang

S 1557 immatr.: *Volfgangus Bohemus Coldicensis 6 gr. Misn.* (= E I 715). 1556 Kantor in Colditz, 1568 Pfarrer in Großbothen, dankt 1585 ab, lebt dann in Kleinbothen auf seinem Gärtnergut. 1544 war er Schüler in S. Afra (vgl. Kreyssig, Afraner-Album, II. Nachtrag, 1900, S. 2).

Bergener, Andreas

S 1555 immatr.: *Andreas Pergner (Peigner) Neopolitanus, dt. totum (7 gr.), Bav.* (= E I 704). 1557 Sept. 14 wird *bacc. art.*: *Andreas Bergner Neustadensis* (= E II 744). 1558 Okt. 15 wird *mag. art.*: *Andreas Bergner Neustadiensis* (= E II 751). — Wustmann I 138 berichtet: „1556, 19. XII. erhielt *Andreaß Bergener von der Neustadt, so Cantor im Pauler Collegio ist,* früherer Afraner, wegen tüchtiger Leistungen und auf die Verpflichtung hin, in Kursachsen bleiben zu wollen, sein kurfürstliches Stipendium auf zwei Jahre verlängert.“ Im Afraner-Album von Kreyssig ist er übrigens nicht verzeichnet.

Bidermann, Laurentius

S 1554 immatr.: *Laurentius Bidermann Kemnicensis 6 gr. Misn.* (= E I 700). Um 1553 war er Kantor in Wurzen. Vgl. Vollhardt S. 342.

Biler, Adam

S 1555 immatr.: *Adamus Bilerus Lobaviensis 7 gr., Pol.* (= E I 703). Gondolatsch weist in ZMW IX 455 nach, daß Biler 1561/62 Kantor an S. Nicolai und am Lyzeum in Löbau, später Kantor in Spremberg, und von 1564 an Pfarrer in Freiwaldau war.

Bötticher, Gregor

W 1553 immatr.: *Gregorius Böttiger Mitwedensis 6 gr. Misn.* (= E I 697). In Hainichen (Eph. Leisnig) war er um 1556 Kantor; dann wurde er als Kantor nach Dippoldiswalde, später als Schulmeister nach Corbitz in Böhmen und schließlich im J. 1563 als Pfarrer nach Bieberstein berufen, wo er 1587 starb. Vgl. Vollhardt S. 57 und 151.

Boemus, Johannes

S 1488 immatr.: *Johannes Behem de Bomberga VI, Bav.* (= E I 363). G. Bossert nimmt in seinem Beitrag „Die Musik in Deutschland am Ausgang des Mittelalters (Neue kirchl. Zs. XXVII (1916), 227ff.) an, daß dieser Behem identisch ist mit Joa. Boemus, dem Verf. des „Liber heroicus de musicae laudibus“ (deutsche Übersetzung in Auswahl durch Morel in MfM V 105ff.). Daß er in Leipzig geweilt hat und die sächsischen Musikverhältnisse kannte, darf wohl als sicher gelten, daß aber die Identifizierung zu Recht besteht und er der Leiter des Chores bei den Hochzeitsfeierlichkeiten im J. 1496 gewesen sei (vgl. S. 228/29 u. 242), erscheint mir doch noch fraglich. Dagegen scheint doch die Widmung an Zehender (s. d.) zu sprechen, dem er viel verdankte, der seinerseits aber erst 1498 in Leipzig studiert. Auch daß es sich bei dem „Liber heroicus“ um sein Erstlingswerk handelt, spricht nicht dafür, daß die Studienzeit soweit ins 15. Jh. zurückverlegt werden darf. Die Tatsache, daß die Matrikel sonst nicht den Namen eines Joa. Boemus enthalten, der mit dem Verf. des „Liber heroicus“ identifiziert werden könne, scheint mir nicht ausschlaggebend genug. — Für die sächs. Musikgeschichte wichtig ist der Absatz über den 12stimmigen Gesang zu Ehren der Mutter Gottes und der Hinweis auf das musikalische Interesse der sächsischen Herzöge (vgl. MfM V 106/107, 109).

Breitenbach, Conradus de

S 1532 immatr.: *Conradus a Breittenbach (nac. Misnens.) Lipsensis dt. totum* $6^1/_2$ *gr.* (= E I 607). 1536 Sept. 22 *bacc. admissus*: *Conradus a Breytenbach qui determinavit sub Muchelio* (= E II 637). — Folgende weitere Daten sind nachweisbar: 1542 can. B. M.V.

Erford. 1542 Univ. Bologna (*a nobili d. Conrado de Breitenbach Misnensi unum coronatum*). 1556 Dez. 14 decan. eccl. Ciciensis, 1559 Univ. Ingolstadt (*Conradus de Breitenpach decan. Ciciens. et can. Erford.*). 1563 ppos. B. M. V. Erford. 1564 setzt er mit P. Neumarck dem verst. B. J. Pflug ein Epitaph. † 1579 Dez. 31 (Epit. im Dom zu Erfurt: *Ao. 1579 ultim. Decembr. † Rev. nobilis et egregius d. Conradus a Breyttenbach I. U. D. huius eccl. ppos. Cicen. vero decan. Numburg cantor studii Erfordiens. vicecancell., aetatis suae 58*). — Vgl. dazu Acta nat. Germanicae univ. Bononiensis . . ., Berolinae 1887, edd. E. Friedländer et C. Malagola p 325, 11 sowie Knod: Deutsche Studenten in Bologna, Berlin 1899, S. 65/66.

Breitengraser, Wilhelm

S 1514 immatr.: *Wilhelmus Breitengraeser de Nurnberga 6 gr., nac. Bav.* (= E I 532). — Außer den von EQ II 181 nachgewiesenen Kompositionen s. die 5 Psalmen in der Warschauer Orgeltabulatur (ZMW II, 209) und die Angaben bei Moser, Hofhéimer S. 74, 198. — Über sein Leben sind wir noch immer ungenügend unterrichtet. Geboren um 1490 (?) in Nürnberg, war er nach seiner Leipziger Studienzeit Schulmeister bei St. Aegidien in seiner Vaterstadt. Er erhielt anfänglich 42 Fl., später 60 fl. Gehalt. Da er in Nürnberg zum Freundeskreis um Eobanus Hesse (s. d.) gehörte, dessen Nachbar und ständiger Begleiter auf Spaziergängen er war, so ist seine Tätigkeit in Nürnberg von 1526 bis zu seinem Tode (1535) wenigstens einigermaßen sicher. Einen Brief „Eobanus Breitengrasero, Erph. 1535" s. in E. Hessii et amicor. epp. fam. l. XII, ed. Draconites, Marp. 1543. (vgl. dazu C. Krause: Helius Eobanus Hesse, Gotha 1879, Bd. II 50—51, 150).

Brütigam, Petrus

W 1451 immatr.: *Petrus Breutegam de Lipczk VI gr. Misn.* (= E I 175). S 1458 Mai 24: *Petrus Brewthgam bacc. art.* (= E II 171). 1462 Jan. 3 mag. art. (ib. 185). Er hörte bei Nicolaus Gerstman „*musica Muris*". Vgl. Beitrr. z. Gesch. d. Univ. Leipzig im 15. Jh., II 5, 9.

Bruschius, Caspar

W 1542 immatr.: *Caspar Bruschius Schlackenwaldensis poeta* $11^1/_2$ *gr.* (= E I 642). — Geboren zu Schlackenwald in Böhmen 1518 Aug. 19, dann vermutlich um 1528 Schulbesuch in Hof. 1536 Okt. 25 immatr. in Tübingen. Dem Leibarzt des Herzogs v. Württemberg, Georg Rencz, widmete er seine „Epitaphien für große Männer", aus denen wir entnehmen, daß Bruschius bei Ulrich Braetel Musik studiert hat. Er vergleicht darin seinen Lehrer mit Arion, Amphion und Orpheus. Von Tübingen wandte sich Bruschius nach Ulm, Dillingen, Wundsiedel und 1542 (Frühjahr, Sommer?) nach Wittenberg. In Leipzig erschien im J. 1543 sein „Sylvarum liber", der eine Verteidigung der schönen Künste enthält. Auch seine Epigramme an H. Dorfeld aus Langensalza sprechen für seine Musikliebe, desgleichen sein „Sacelli Regii Encomion elegiaco carmine scriptum, 1551" (Musikernamen: u. a. Petrus Massenus aus Flandern, Jacob Bohuso) und seine „Monasteriorum Germaniae Praecipuorum ac maxime illust. Centuria prima, 1551 (1682)", die wichtige Berichte über die Pflege der Musik zu Ursprung unter dem Mönch Blasius Hippolitus um 1547 (Konkurrenz zur kaiserl. Hofkapelle!), ferner Notizen über Musik und Musiker zu Zwifalt und auch sonst (vgl. S. 40, 139f., 160, 169f., 171, 198, 200ff., 371, 497, 501, 506f., 512, 516, 562, 585, 603, 658, 673 und 677) interessante, auf Musik bezügliche Nachrichten enthält. (Vgl. dazu A. Horawitz, Caspar Bruschius, Prag und Wien 1874.

Burckhardus, Udalricus

W 1500 immatr.: *Udalricus Borckhart de Weyßenfeldt de nac. Bav.* (= E I 437). 1507 Mai 26 *bacc. adm.*: *Udalricus Purckhart de Weyschenfeldt* (= E II 429). 1511 Dez. 29 *mag. adm. Udalricus Burckart de Weyschenfeldt* (E II 468). 1513—1516 als prüfender Magister in der Artistenfakultät erwähnt (ib. II 488, 489, 495, 499, 500, 507, 508, 512). 1515 Apr. 17 *assumptus est ad legendum cursum in sacra theologia* (Th. Brieger: Die theolog. Promotionen auf d. Univ. Leipzig 1428—1539, Leipzig 1890, S. 27/*28*). 1527 *ass. ad legendas*

sentencias (ib. 34/35). 1531 Okt. 10 *adm. et receptus ad licentiam . . . magr. U. B. in sacra theol. bacc. formatus* (ib. 35). In der Artistenfakultät las er S u. W 1514 Petrus Hispanus, 1515 vetus ars und lectio perihermenias et topicorum, S u. W 1516 nova logica, S 1517 Petrus Hispanus (= E I 493, 498, 501, 506, 513, 516). — In den Matrikeln des Hochstifts Merseburg (ed. G. Buchwald) begegnet er 1515 Sept. 22 unter den Accoliti (S. 108), 1516 Febr. 16 unter den subdiaconi (S. 111), 1516 März 3 unter den Diaconi (S. 113) und 1516 März 22 unter den Presbiteri (S. 114). — Seinen eigenhändigen Namenszug s. in Loc. 10532, fol. 439r des Hauptstaatsarchives zu Dresden. Werke: Hortulus musices . . . mit Vorrede von 1514 (vgl. dazu EQ II 237).

Cochlaeus, Joannes

S 1532 immatr.: *dns. Joannes Cochlaeus sacrae theologiae doctor nac. Bav.* (= E I 607). — 1504 Apr. 26 immatr. in Köln als *Joh. Doebner de Wendelsteyn Eysted. d. ad art. iur. et solv.*, wo er 1507 magister und 1509 professor wurde. 1510—1514 war er Schulrektor bei St. Lorenz in Nürnberg. Im Frühjahr 1515 ging er nach Aufgabe seines Rektorates als Hofmeister und Reisebegleiter der Neffen W. Pirkheimers nach Italien. 1515 ist er in Bologna immatrikuliert (Acta nat. Germ. univ. Bonon . . ., edd. E. Friedländer et C. Malagola, Berol. 1887, p. 279, 9: *a d. Joa. Cocleo Nurmbergensi I flor. Renensem*). 1517 März reiste er nach Ferrara, wo er am 28. März 1517 zum Doktor der Theologie promoviert wurde. Als *can. cathedr. Vratislav. et can. chori s. Wilibaldi Eystet.* ist er 1547 Aug. 2 in Ingolstadt immatrikuliert. (Vgl. Acta nat. Germ. univ. Bonon., l. c., S. Günther: Geograph. Unterricht an einer Nürnberger Mittelschule . . ., in: Mitt. d. Ges. f. dt. Erz. u. Schulgesch. VII, 11 ss, E. Bernoulli u. H. J. Moser: Das Liederbuch d. Arnt v. Aich, Kassel 1930, S. IV^b, Keussen: Die Matrikel d. Univ. Köln II 639 sowie die dort angeführte Literatur). — Sein Porträt s. in der Zorn'schen Chronik von Worms (Mscr. in der Sammlung des histor. Ver. zu Würzburg). Sein Briefwechsel mit W. Pirkheimer befindet sich auf der Stadtbibl. Nürnberg. Aus ihm lassen sich zu seinem Wanderleben folgende Daten feststellen: Bis 1517 Sept. 9 in Bologna, 1517 Sept. 14 in Florenz, 1517 Okt. 3 bis Nov. 14 in Rom, 1519 Aug. 29 nimmt er in Nürnberg an der Hochzeit von Dr. Christoph II. Scheurl mit Katharina Fütterin teil und schenkt der Braut einen Rosenkranz von Carniol (vgl. Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg, Heft 3, S. 159, 166), 1520 Febr. 7 bis pridii Idus Juni in Frankfurt a. Main, 1524 3° nonas Jemij in Stuttgart, 1525 pridi Idus Febr. wieder in Frankfurt a. Main, 1525 Sept. 9 bis Nov. 5° Kal. in Köln a. Rh., 1526 Sept. 15 bis 1527 Dez. 9 in Freudenberg b. Mainz (mons S. Victoris), 1528 pridie Kal. Julias — 1530 März 27 in Dresden, 1530 Mai 3 bis Okt. 18 in Augsburg. Dazu vgl. außerdem den Briefwechsel der Brüder Blaurer, ed. Tr. Schiess. — Zu seinen beiden Traktaten „Musica . . . 1507" und „Tetracordum musices . . . 1511" s. EQ III 1 und J. Mantuani in: Mitt. d. oest. Ver. f. Bibliothekswesen 6, S. 7.

Disamer, Nikolaus

1533 ist er Vikar und Organist in Plauen i. V. Möglicherweise ist er mit einem der beiden Träger dieses Namens identisch, die in Leipzig studierten. Es kommen in Frage: 1. Nicolaus Teusmer de Plawen (immatr. S 1461 und bacc. art. 1464 Febr. 18; vgl. E I 229 und II 192) und 2. Nicolaus Deysmer de Plawen (immatr. S 1504 und bacc. art. 1506 Aug. 6; vgl. E I 461 und II 425).

Dominik, Georg

S 1411 immatr.: *Georius Domenici de Legnicz 2 gr. residuum Pragae Pol.* (= E I 36). — Er hatte zuerst in Prag studiert, hatte dort die „Quaestiones Marsilij de Inghen super libros metaphisice" gehört (war also Nominalist). 1414 Aug. 23 wurde er 1. Altarist des 3. Dienstes am Altare der Apostel Peter und Paul in der Elisabethkirche in Breslau, der für den locatus senior der Schule bestimmt war . . . *discretus vir Georgius Dominici de Legnicz . . . investitus ad tres missas per ebdomadam in dicto altari celebrandas debet esse obligatus . . .*). 1420 ist er in Krakau als *Georgius Dominici de Legenicz baccalarius* inskribiert (Vgl. dazu Bauch, in: Zs. d. Ver. f. Gesch. Schles. XLI 113;

Cod. dpil. Siles. 25, 195; W. Rudkowsky: Die Stiftungen des Elisabet-Gymnasiums I 28/29, Breslau 1899 und Cat. codd. mss. bibl. univ. Jagellon. Cracov., ed. W. Wislocki, Nr. 709.)

Drechsler, Abel

S 1554 immatr.: *Abell Trechsler Schlettensis 7 gr.* (= E I 699). 1557 Schulkollege in Annaberg, 155? Kantor in Buchholz, 155? Diakonus in Schlettau, 1568 Pfarrer in Heimannsdorf, † 1599. War 4 Jahre in S. Afra. Aufnahmejahr unbekannt (vgl. Kreyssig, Afraner-Album, II. Nachtrag, 1900, S. 5).

Ebel, Zacharias

S 1550 immatr.: *Zacharias Ebel Wolckensteinensis* $3^1/_2$ *gr Misn.* (= E I 683). 1565 in der Königsberger Hofkapelle, nach deren Auflösung in der Württembergischen Hofkantorei, ab 1570 wieder in der Königsberger Kapelle als Vizekapellmeister und Hofkomponist. (Vgl. dazu Maria Federmann: Musik und Musikpflege zur Zeit Herzog Albrechts . . ., Kassel 1932, S. 42ff., 141f., 152, 156 und G. Bossert: Die Hofkantorei unter Herzog Christoph in: Württemberg. Vierteljahrshefte f. Landesgesch., N. F. VII, 1898, S. 159, 162).

Eysselin, Simon

S 1505 immatr.: *Symon Eysselyn de Dillingen totum Bav.* (= E I 467). 1507 Mai 26 *bacc. admissus*: *Simon Eisselein de Dillingen* (= E II 429). 1509 Dez. 28 *mag. adm.*: *Simon Eisselyng de Dillingen* (ib. 468). 1518 Sept. 13 *ass. ad consilium fac. artium*: *Simon Eysseman de Dillingen* (ib. 530). W 1518: *decanatus magistri Simonis Eissenman ex Dillinga, mathematice discipline professoris atque medicine baccalaurei* (ib. 531). Vom W 1511 bis zum W 1519 begegnet er in den Vorlesungsverzeichnissen (vgl. E II 461—543). W 1511: *ad lectionem theorice planetarum et musice etc. deputatus est mgr. Bartholomaeus Negelein* (s. d.), *qui substituit magistrum Dillingen* (E II 468).

Elian, Kaspar

S 1451 immatr.: *Caspar Elyan de Glogovia dt. totum VI* (= E I 173). — Näheres über ihn s. in AMF I, 4 S. 433.

Engelbertus

S 1442 immatr.: *Engelbertus Orgelmacher de Hamburg VI Saxon.* (= E I 139).

Faber, Gregorius

S 1545 immatr.: *Gregorius Faber Lutzensis dt. totum 7 gr. Misn.* (= E I 655). 1546 März 10 *bacc. admissus*: *Gregorius Faber Lucensis* (= E II 685). W 1547 *mag. adm.*: *Gregorius Faber Lüczensis* (= ib. 702). 1549 ist er in Tübingen immatr. als *Gregorius Faber Lucensis dioec. Mersburgensis*; am 9. Mai 1954 wird er dort *doctor medicine* (vgl. Die Matrikeln d. Univ. Tübingen, herausgegeben von H. Hermelinck, Bd. I [1906] S. 343). Aus seinem Traktat Musices practicae erotematum libri II (Basileae 1553) geht hervor, daß er a. d. Univ. Tübingen über Musik gelesen hat („in Academia Tubingensi, musices professore ordinario"). Vgl. dazu EQ III 370.

Fabritius, Georgius

S 1535 immatr.: *Georgius Fabritius* (*Chemnitzensis*) (= E I 617). — 1516 Apr. 23 geboren zu Chemnitz als Sohn des Goldschmiedes Georg Goldschmidt. Schulbesuch in Chemnitz, dann in Annaberg (Lehrer: Joh. Rivius). Von dort nach Leipzig. W 1536 in Wittenberg inskribiert als Georgius Fabricius Kemnitzensis (Förstemann I 162). 1536—1538 Lehrer in Chemnitz unter Val. Hertel, Frühjahr 1539 Konrektor in Freiberg i. Sa. unter Rivius. 1539 Apr. 23 geht er als Erzieher mit dem jungen Wolfg. v. Werthern auf Beichlingen (Thür.) nach Padua, Bologna, Rom, Florenz, Venedig. 1541 ist er in Bologna immatrikuliert (Acta nat. Germ. univ. Bonon. S. 322, 13: *a. d. Georgio Fabricio de Kempnitz Bononenos 38 quatrinos 3*). 1543 wieder in Beichlingen, 1544 in Straßburg i. E., 1546 Berufung als Rektor an die neugegründete Fürstenschule S. Afra in Meißen. † 1571 Jul. 13 in Meißen. — Großer Musikfreund, dessen „Hymnorum libri V de hist. et

meditatione mortis Christi ... (Basel 1567), wie er selbst berichtet, von den berühmtesten zeitgenössischen Komponisten — Mart. Agricola, Joh. Walther, Ant. Scandellus, Matth. le Maistre, Joh. Reusch, Wolfg. Figulus, Val. Rabe und Joh. Keitzenhöven — vertont worden sind. (Vgl. dazu Acta Germ. nat. univ. Bonon., l. c.; J. A. Müller: Versuch e. vollständ. Gesch. d. chursächs. Fürsten- u. Landesschule zu Meißen, II 3ff., Leipzig 1789.)

Ferber, Georg

W 1517 immatr.: *Georgius Ferber ex Zcwickavia 6 gr. Misn.* (= E I 559). — 1550—1554 Kantor an der Katharinenkirche in Zwickau, ab 1554 Pfarrer in Mosel. † 1582 Juli 15 (Vgl. Vollhardt S. 377 u. E. Herzog: Gesch. d. Zwickauer Gymn., 1869, S. 99.)

Figulus, Wolfgang

W 1547 immatr.: *Volfgangus Figulus Naumburgensis 7 gr. Misn.* (= E I 667). 1549 (Sonnabend n. Ostern) bis 1551 (Febr.) Thomaskantor in Leipzig. Von 1551 (Lätare) bis 1588 März 4 Quartus und Kantor an S. Afra in Meißen. (Vgl. dazu Wustmann I 58 u. J. A. Müller: Vers. e. vollst. Gesch. d. chursächs. Fürsten- und Landesschule zu Meißen II 251ff., Leipzig 1789). Sein Todesjahr ist wohl nicht erst 1591, wie allgemein angenommen, sondern offenbar um 1589 anzusetzen (vgl. Müller l. c.). Während seiner Zeit als Leipziger Thomaskantor lehrte er auch an der Universität Musik. Die Acta rectorum univ. studii Lips. (ed. Fr. Zarncke, 1859, p. 370) melden: *1549 Octobris 18 Vuolfgangus Figulus, cantor inter scholares Thomianos, coram rectore contentus abijt de precio semilectae musicae, soluto a sequentibus, nomine: Hieronymus Muller, Paulus Reimschussel, Christoferus Vulpius, Joa. Maccelius, Elias Hermannus, Valentinus Thenner, Laurentius Simonis, Simon Gemmitschn, Valentinus Otto, Sebastianus Aeolus. Hi octo rectori, rector rursus cantori numerarunt semipretium. Nonus uero, Vitus Widenhopff, quod abijset ex universitate, illi adhuc 4 gr. 3 Pf., quantum et singuli dedere, debet.* Zu seinen Traktaten und Kompositionen vgl. EQ III 443.

Finck, Henricus

S 1482 immatr.: *Henricus Finck de Bamberga Bav.* (= E I 330). Da in der Hds. A dazu bemerkt ist: „*bonus cantor*", dürfte wohl die Identität mit dem berühmten Heinrich Finck erwiesen sein.

Fischer, Caspar

S 1545 immatr.: *Caspar Fyscher Werdensis 3 gr. 6 Pf. Misn.* (= E I 655). Um 1540 Organist, später Kantor in Hainichen, dann Rektor in Wolkenstein, 1551 Diaconus in Ehrenfriedersdorf, dann in Glauchau, schließlich Pfarrer in Meerane. † 1603 in Meerane (vgl. Vollhardt S. 152/53).

Fleck, Martin

S 1558 immatr.: *Martinus Fleck $3^1/_2$ gr. Misn.* (= E I 722). Von 1563 bis zu seinem Tod im J. 1574 Dez. 3. Kantor und Ludirector in Lichtenstein (Ephorie Glauchau). Vgl. dazu Vollhardt S. 194.

Förster, Martin

S 1516 immatr.: *Martinus Förster de Debeln dt. totum Misn.* (= E I 550). 1517 Febr. 20 *bacc. adm.* (E II 526). 1521 Kantor in Döbeln und Schulmeister (vgl. Vollhardt S. 58).

Forster, Sebastian

S 1520 immatr.: *Sebastianus Forster de Brachnaw 2 Bav.* (= E I 571). Nach Wustmann I 46/48 soll er 1526 Baccalaureus geworden sein. In den Leipziger Matrikeln habe ich ihn jedoch als solchen nicht finden können. Seine Tätigkeit als Musiker (Thomaskantor?) ist noch ungeklärt. Vgl. Wustmann I 46/48. Zu seinen Oden vgl. EQ IV 36 und H. J. Moser: Hofheimer.

Franz

Wustmann I 39 erwähnt einen Franz als Organist im J. 1528 an der Thomaskirche in Leipzig. Ob er mit einem in der Matrikel genannten Träger dieses Namens identisch

ist, ließ sich nicht feststellen. In Betracht kommen *Balt. Frantz de Weida* (immatr. W 1520), *Joh. Frantze ex Celrodis* (immatr. S 1517) und *Joh. Francz de Dreven* (immatr. W 1510). Es wäre aber auch zu erwägen, ob er mit Leonhard Franz (vgl. EQ IV 64) identisch ist.

Frölich, Georg

S 1513 immatr.: *Jeorgius Frolich de Lobenstein dt. totum 6 gr. Bav.* (= E I 526). 1517 Sept. 11 *bacc. admissus*: *Georgius Frolich Lobenstenensis determinavit sub magistro Sebastiano Sorobo Muchelio* (s. d.) (= E II 521). Zur Biographie des Augsburger Stadtschreibers Georg Frölich (1537—1548) vgl. M. Radlkofer in: Zs. d. histor. Ver. f. Schwaben u. Neuburg XXVII, S. 46—132. Zur Identifizierung dieses Frölich mit dem Leipziger Studenten s. ib. XXX, S. 75. Zu seiner Abhandlung „Vom preiß, lob und nutzbarkeit der Musica" vgl. EQ IV 93. Über seine Beziehungen zum süddeutschen Humanistenkreis um Ambrosius Blaurer vgl. den Briefwechsel der Brüder Ambrosius u. Thomas Blaurer, herausgegeben von Tr. Schieß II 1220 S. 391.

Furmann, Martin

S 1468 immatr.: *Martinus Furman de Konicz dt. totum VI Pol.* (= E I 272). 1469 Sept. 16 *bacc. art.* (= E II 218). 1474 Dez. 28 *mag. art.* (ib. 241). 1480 Juni 8 *ad cursum in theol. ass.* (ib. 11). W 1480 und W 1482 Rektor d. Univ. (= E I 322, 332). 1482 Apr. 26 *ad sentencias legendas adm.* (= E II 12). W 1483 Dekan fac, art. (ib. 284). W 1485 und W 1489 Vizekanzler (ib. 289, 313). 1494 Juni 29 *ad licenciam in theol. adm.* (ib. 15). 1480/82 Mitglied des Colleg. b. Mariae Virg., 1482—95 Mitglied des großen Fürstenkollegs, ab 1495 Mitglied des kleinen Fürstenkollegs, auf dessen Mitgliedschaft er 1508 verzichtet (Beitrr. z. Gesch. d. Univ. Leipzig i. 15. Jh. II, S. 15, Anm. 15; das Datum über das Rektorat ist dort falsch angegeben). 1497 Dez. 28 begegnet er in den Matrikeln z. letzten Mal als prüfender Magister i. d. Artistenfakultät und wird dabei als *sacre Theol. professor* bezeichnet (= E II 359). Zwischen W 1483 und W 1487 hat Virgilius Wellendorffer (s. d.) bei ihm gehört *leccionem musice Muris. Incepit in vigilia/omnium sanctorum et finiuit . . .* (Beitrr. l. c. S. 16).

Gaithain, Michael de = Schmeltzer de Gaithain, Michael (s. d.)

Galliculus, Johannes

W 1505 immatr.: *Johannes Hennel de Dreßden VI Misn.* (= E I 469). O. Clemen's Versuch (Beitrr. z. sächs. Kirchengesch. Heft 41/42, S. 10), ihn mit Michael Muris zu identifizieren, ist m. E. unhaltbar (s. weiter unten unter Michael Muris). Ich stimme vielmehr Wustmann I 44 zu. Zu den Kompositionen von Joh. Galliculus vgl. Wustmann I 44 u. 476; EQ IV 133, ZMW XIV 177. Näheres über seinen Traktat „Isagoge de composicione cantus" ebenfalls bei Wustmann l. c. u. EQ l. c.

Galliculus, Michael = Muris (Meurer), Michael (s. d.)

Gerstmann, Nikolaus

S 1418 immatr.: *Nicolaus Gerstman de Lemberg VI Pol.* (= E I 57). Über die Erlangung des Baccalaureates verlautet in den Akten d. Univ. Leipzig nichts. 1427 Jan. 6 mag. art. (= E II 105). W 1451 ist *Nicolaus Gerstman de Lewenberg* Dekan der Artisten (ib. 152). W 1454/55 ist er Rektor der Univ., ab 1466 Mitglied des großen Fürstenkollegs, gestorben 1471 (= Beitrr. z. Gesch. d. Univ. Leipzig im 15. Jh., II, S. 9). Bei ihm hat zwischen S. 1458 und W 1461/62 Petrus Brütigam (s. d.) gehört *musicam Muris qui incepit quinta feria post Martinj et finiuit proxima feria 3ª post/conceptionis Marie* (vgl. Beitrr. l. c. S. 9/10).

Götze, Ludwig

S 1470 immatr.: *Ludwicus Gocz de Werd dt. totum VI gr. Misn.* (= E I 278). W 1475 *bacc. art.*: *Lodwicus Gotcz de Werdis cantor* (= E II 248). 1479 Dez. 28.: *Lodevicus Gotcz de Werdis mag. art. qui incepit sub Mag. Gregorio rectore scole Weßnigk* (ib. 266). Nach F. Tetzner (Beitrr. z. sächs. Literaturgesch. in: N. Arch. f. sächs. Gesch. XXXVII, 1916,

S. 17ff.) war Götz wahrscheinlich auch nach 1479 noch studierend, lehrend und als Kantor in Leipzig tätig. Denn Götz sagt selbst, daß er 1483 bei Magister Tinkelspuel den Tibull gehört und nachgeschrieben habe. Aus jener Zeit stammt auch eine latein. Sammelhs. von Goetz. In den Jahren 1485—1489 schreibt Goetz in Bücher, die ihm gehörten, *Ludw. Götz de Werdis, rector scolarium in Dresden.* Näheres über diese Schultätigkeit in Dresden konnte bisher aber nicht ermittelt werden. 1492 begleitet Götz den Prinzen Friedrich (Herzog Albrechts Sohn) als Kaplan und Studienleiter an die Univ. Siena und erwirbt dort humanistische Bücher. Nach der Rückkehr von Siena wird er Kaplan Herzog Albrechts. So bezeichnet er sich in den Jahren 1493—1503. Dann nennt er sich *Georgs familiaris sacerdos.*
Die Kirchenbibl. in Annaberg besitzt Bücher von L. Götz, die zeit-, orts- und schulgeschichtlich interessante Eintragungen aufweisen (vgl. Nova literaria Germania 1703, S. 448). Sein Todestag ist unbekannt. Begraben wurde er 1506 in der Magdalenenkapelle der Leipziger Thomaskirche (vgl. Wustmann: Musikgesch. Leipzigs I, 1909, S. 19/20). Wustmann glaubt ihn auch mit der Notiz der Leipziger Ratskasse vom J. 1492 März 3 in Verbindung bringen zu können, die besagt: *Dem Cantori, daß her dem Rathe sein wapen durch etzliche carmina plaßnirt hat, zur vorehrung geben 4 Gulden* (ib.). Vgl. auch EQ IV 297.

Graupitz, Joachim

S 1549 immatr.: *Joach. Graupitz Dresdensis* (= E I 678). 1551 Sept. 13 *bacc. art. adm.* (= E II 722). 1552 bis zu seinem Tode 1556 Okt. 26 Kantor in Freiberg (vgl. Vollhardt S. 105).

Graupitz, Melchiar

S 1542 immatr.: *Melchiar Graupitz Dreßdensis 6 gr.* (= E I 257). 1544 Febr. 27 *bacc. art. adm.* (= E II 676). 1546 bis zu seinem Tod im J. 1552 Okt. 9 Kantor in Freiberg (vgl. Vollhardt S. 105).

Greff, Paul

S 1487 immatr.: *Paulus Greff de Swickavia VI Misn.* (= E I 359). Bei Vollhardt S. 365 unter den Kantoren der Zwickauer Marienkirche genannt. 1505 Kirchner an S. Marien † 1554 Juli 2 (ebd.).

Harzer, Balthasar

S 1515 immatr.: *Baldassar Harczer de Tetzschen VI Polon.* (= E I 540). Zur Identifizierung von Balthasar Harzer mit Balthasar Resinarius, die bisher nicht genügend gestützt schien, vgl. R. Wolkan: Gesch. d. deutschen Literatur in Böhmen; Joh. Haudeck: Musik u. Gesang im Leipaer Bezirke, in: Heimatk. d. polit. Bez. Leipa, 1907; A. Paudler: Der Leipaer Pfarrer Resinarius, in: Mitt. d. nordböhm. Excursions-Clubs Jg. 18 (1895), S. 132/35. Danach scheint mir auch Xilobalsamus (Moser: Hofheimer S. 182) mit Resinarius identisch zu sein. Zu den Werken des Balthasar Harzer — Resinarius — Xilobalsamus vgl. EQ V 33, VIII 191/92, X 310, W. Goßlau: Die religiöse Haltung in d. Reformationsmusik, 1933, S. 23ff. Gestorben ist Harzer als Pfarrer in Leipa im J. 1546.

Hass, Johannes

W 1493 immatr.: *Johannes Hasse de Greetz totum VI Misn.* (= E I 401). 1499 Mai 22 *bacc. admissus*: *Johannes Hasse de Gretz* (= E II 368). 1505 Dez. 29 *mag. adm.*: *Joannes Haß de Graitz* (ib. 419). Von 1495—1498 Kantor a. d. Johanneskirche in Zittau, 1498 Baccalaureus senior a. d. Stadtschule zu Zwickau, darauf Kantor in Naumburg (Domschule), 1509 Oberstadtschreiber in Görlitz, 1535 Bürgermeister in Görlitz, gest. 1544 daselbst. Vgl. dazu Vollhardt S. 344; ZMW IX 453.

Haugwitz, Nikolaus

S 1442 immatr.: *Nicolaus Hugwitz de Spratavia X Polon.* (= E I 140). 1444 Febr. 2 *bacc. admissus*: *Nicolaus Hugwitcz* (= E II 133). 1446 begegnet er als ältester Lokat d. Elisabethschule zu Breslau. Vgl. dazu Cod. dipl. Siles. XXV 196 und Breslauer Diöcesanarchiv II^{b}, 1.

Hegendorffer, Hieronymus

S 1513 immatr.: *Hieronymus Hegendorffer de Glauch 6 gr. Misn.* (= E I 527). War Kantor a. d. Marienkirche in Zwickau. Vgl. Vollhardt S. 365.

Heger, Melchior

S 1542 immatr.: *Melchior Heger Brixiensis 6 Polon.* (= E I 641). Von 1553 bis 1564 Thomaskantor in Leipzig. Über seine Leipziger Tätigkeit s. Wustmann I 185, 102, 106, 111, 112.

Heinz, Paul

S 1550 immatr.: *Paulus Heintz Sadensis* $3^1/_2$ *gr. Misn.* (= E I 683). 1552 (?) bis 1554 Kantor in Wolkenstein, dann Pfarrer in Oberleitensdorf. Vgl. Vollhardt S. 340.

Hennig (Heinig), Jakob

W 1515 immatr.: *Jacobus Hennick ex Camenz totum 6 Misn.* (= E I 545). 1519 Aug. 31 *bacc. adm.*: *Jacobus Heniche ex Camitz* (= E II 541). Nicht ganz sicher ist, ob er mit dem dns. Jacobus Hennig identisch ist, der 1531 Aug. 2 zum Bacc. iur. promoviert wird (vgl. E II 52). 1520 war er Kantor a. d. Marienkirche zu Zwickau, 1521—1527 Lehrer in Zeitz, dann als Lehrer in Leipzig und ab 1533 in Wolfenbüttel. Ab 1544 wieder in Kamenz. Vgl. E. Herzog: Gesch. d. Zwickauer Gymn., 1869, S. 95.

Herold, Johannes

W 1455 immatr.: *Johannes Herrolt de Konigsberg VI Bav.* (= E I 199). Von 1489—1498 begegnet er in Meißen als Kantor.

Herold, Urban

S 1546 immatr.: *Urbanus Herold Geytensis 7 gr. Misn.* (= E I 661). Von 1550 bis zu seinem Tod im J. 1552 war er Kantor in Geithain. Vgl. Vollhardt S. 120.

Herrmann, Johannes

W 1534 immatr.: *Joannes Hermannus 6 gr. Pol.* (= E I 615). — 1515 in Zittau geboren, 1531—1536 Thomaskantor in Leipzig, dann bis 1540 Kantor in Freiberg i. Sa., „da er selbst resignieret, seine Studia Juridica besser zu excoliren. Ein Jahr hernach, als anno 1541 ward er Amptsvoigt oder Schösser auffm Schlosse allhier (= Freiberg), gab aber solch Ampt nach 2 Jahren auch von sich selbst wieder auff, dienete hernach den Gerichten 9 Jahre für einen Gerichtsschreiber und lebte ferner privatim noch lange, biß anno 1593 den 22. April welches Tages er verstorben im 78. Jahre seines Alters. Er liegt auff dem Thumkirchhöfflein und sind auff seinem Grabestein diese Verse zu befinden: *Insignis pietate, gravis virtute Joannes Hermann juridica clarus in arte fuit, coluit harmonicos numeros. Hoc membra quiescunt sub cumulo, coeli mens super arce viget* (= A. Moller: Theatrum Freibergense Chronicum ..., I 2 S. 319/20, 1653). Vgl. außerdem ZMW IX 458, und zu seinem Schaffen EQ V 126.

Hertel, Valentin

S 1515 immatr.: *Valentinus Herthel Glauchensis VI Misn.* (= E I 543). 1522 war er Kantor a. d. Marienkirche zu Zwickau, 1526 Lehrer in Meißen, 1529—1531 Kantor in Zwickau, 1531 Rektor in Chemnitz, als welcher er 1548 starb. Vgl. Vollhardt S. 365.

Heseler, Klemens

1422 immatr.: *Clemens Heseler de Brega VI* (= E I 72). Zu seinem Studium in Krakau (Murisvorlesung) s. AMF I 4 S. 434/35.

Hesse, Eobanus

W 1513 immatr.: *dns Eobanus de Franckenberg magister Erfordensis* (= E I 530). 1488 Jan. 6 geboren, Universitätsjahre zu Erfurt 1504—1509, 1509—1513 am Hofe des Bischofs Hiob v. Dobeneck in Riesenburg a. d. Weichsel, S 1513 a. d. Univ. Frankfurt a. d. Oder inskribiert (magister Eobanus Hessus Francobergensis = Friedländer I 35[b]), von 1514 bis 1516 in Erfurt, 1526—1533 in Nürnberg, wo zu seinen engsten Freunden Wilh. Breitengraser (s. d.) gehörte, 1533—1535 in Erfurt, 1536 bis zu seinem Tode im J. 1540 Okt. 4

in Marburg als Professor. Für seine musikalische Bildung und Pflege der Musik spricht die Tatsache, daß er sich nach Erfurt die Lieder seines Freundes Breitengraser nachschicken ließ, denn auch in Erfurt fand er einige „Musikerlein und Sängerlein", wenn sie auch W. Breitengraser nicht ebenbürtig waren. Vgl. C. Krause: Helius Eobanus Hesse, Gotha 1879 S. 50, 51, 150; G. Bauch: Die Anfänge d. Univ. Frankfurt a. Oder ..., in: Texte u. Forschungen z. Gesch. d. Erz. u. d. Unterr. in den Ländern dt. Zunge III, Berlin 1900.

Heugel, Hans

W 1515 immatr.: *Joannes Heygel ex Teckendorff 3 Bav.* (= E I 546). Zu seinem Leben und Schaffen als hessischer Kapellmeister vgl. W. Nagel in: SIMG VII 80ff. und EQ V 135; außerdem Wustmann I 44.

Hordisch, Lucas

W 1524 immatr.: *Lucas Hordisch ex Redebergk X gr. Misn.* (= E I 591). 1526 Febr. 13 *bacc. admissus: Lucas Hordisch a Radenbergk* (= E II 599). 1533 Jan. 20 *in iurium bacc. promotus dns. Lucas Horitzsch* (= ib. 53). 1533 Nov. 10 *promotus in licent. Dns. bacc. Lucas Hordis* (ib. 54). 1534 Juni 30 *in utr. iuris doctorem creatus: dns. Lucas Hardisch* (4 ib. 55). Von 1535—1538 (Dez. 12) begegnet er noch als prüfender Magister in der Juristenfakultät (= ib. 56, 59, 60). 1531 war er Supremus der Leipziger Thomasschule. Vgl. zu ihm Wustmann I 46—48, 476; Acta rectorum (ed. Fr. Zarncke) S. 48. Zu seinen 1553 herausgegebenen „Melodiae Prudentianae" vgl. EQ V 205 und Clemen in ZMW X 106—108.

Hüffener, Valerianus

S 1521 immatr.: *Valerianus Hufener ex Crostewicz 5 Misn.* (= E I 580). Möglicherweise der letzte Kantor des Thomasklosters in Leipzig. Dazu u. zu seinen Eintragungen in das Thomaskirchengradual vgl. Wustmann I 41.

Johannes

S 1479 immatr.: *Johannes Organista de Melrase p.* (= E I 316).

Johannes

S 1500 immatr.: *Johannes Organista de Turonia Pol.* (= E I 436).

Jünger, Wolfgang

S 1536 immatr.: *Wolfgangus Juvenis Sadensis 6 gr.* (= E I 619). 1517 in Sayda geboren, 1536—1540 Thomaskantor in Leipzig, 1540—1546 Kantor in Freiberg i. Sa., 1546 bis zu seinem Tode im J. 1564 März 4 Pfarrer in Großschirma. Vgl. Vollhardt S. 176. — A. Moller schreibt in seinem Theatrum Frebergense Chronicum ..., Freybergk 1653, I 2 S. 320: „Wolffgang Jünger von Sayda war Cantor zu Leipzig bey S. Thomas 4 Jahr, kam von dannen nach Freybergk und ward zum Cantor bestellet Anno 1540 den 3. Oktober. Er war der erste Cantor, der auff der ietzigen Schule gewohnet, darauff er sich begeben Anno 1542 den 6. Maii, wie er solches selbst in ein Büchlein auffgezeichnet, so noch beyhanden. Anno 1546 ward er Pfarrer zu großen Schirma, ist auch allda gestorben Anno 1564 den 4. Martii, aetatis 47."

Kesselhut, Wolfgang

S 1506 immatr.: *Wolfgangus Kesshut de Friberga totum 6 gr. Misn.* (= E I 473). 1507 bacc. art. (= E II 433). 1579 begegnet er noch als Baccalaureus und Organist in Döbeln. Vgl. Vollhardt S. 60.

Kauffmann, Nicolaus

W 1417 immatr.: *Nicolaus Kouffman de Costan 4 Pol.* (= E I 55). Ich vermute, daß er identisch ist mit dem von 1431—1453 nachweisbaren Domkantor Nic. Koufmann in Meißen.

Kuchenmeister, Johannes

S 1484 immatr.: *Johannes Kuchenmeyster de Birniß VI Misn.* (= E I 341). Ich vermute,

daß er identisch ist mit dem noch 1532 nachweisbaren Kantor Küchenmeister in Pirna a. d. Elbe.

Kistenfeger, Melchior

Organist der Nicolaikirche zu Leipzig, 1522 Leipziger Bürger. Er wurde vermutlich öfters zu musikalischen Veranstaltungen der Universität herangezogen. Darüber vgl. Wustmann I 40. In den Matrikeln habe ich ihn nicht finden können.

Kosswick, Michael

1507 immatr. als *Michel Kosswigk de Finsterwaldis* (*natio Slesitarum*) an der Univ. Frankfurt a. Oder (s. E. Friedländer: Ältere Universitätsmatrikeln I. Univ. Frankfurt a. Oder, 1887ff., I 19[a]). S 1514 *bacc. art.*: *Michael* (*Cosuicius*) *Finsterwaldensis* und 1516 Jan. 22 *mag. art.*: *Michael Koswigk de Finsterwalt* (G. Bauch: Das älteste Dekanatsbuch d. philos. Fak. a. d. Univ. zu Frankfurt a. Oder, 1. Teil, in: Jahresber. d. schles. Ges. f. vaterl. Kultur 74 (1896), S. 62, 67). Er ist wohl identisch mit dem in den Matrikeln des Hochstifts Merseburg (ed. G. Buchwald, 1926) im J. 1517 Sept. 19 unter den „Subdiaconi" erwähnten *Michael Koßwig ordinis Celestinorum de conventu Koyben* (= Oybin). W 1525 ist er an der Univ. Wittenberg immatrikuliert (s. Förstenmann I 127[b]). Zu seiner Compendiaria musicae artis editio, die zuerst 1514 bei Wolfg. Stöckel in Leipzig erschien, vgl. Wustmann I 42/43 und EQ V 417. Vgl. auch P. E. Richter: M. Kosswick, gen. Roswick in: Zs. f. Bücherfreunde Jg. V 1, S. 14, eine Arbeit, die allerdings jetzt im großen und ganzen überholt ist.

Lacher, Ambrosius

S 1488 immatr.: *Ambrosius Lacher de Merßburgk totum VI Bav.* (= E I 363). 1490 Febr. 27 *bacc. adm.*: *Ambrosius Lacher de Merßburg* (= E II 315). 1502 als *Ambrosius lacher de mersburgk arcium et decretorum baccalaureus* in Wittenberg immatrikuliert, wo er 1504 ad cristifere purificationis virginis festum mag. art. wurde (Förstemann I 2[b] u. D. Julius Köstlin: Die Baccalaurei und Magistri d. Wittenberger philos. Fak. 1503—1517, Halle 1887, S. 22.

In Frankfurt a. Oder war er der erste Lehrer der mathematischen Disziplinen und blieb bis zu seinem Tode im J. 1540 als Lehrer in der Artistenfakultät tätig. Gleichzeitig betätigte er sich als Drucker. Darüber schreibt G. Bauch in seinem Beitrag „Drucker von Frankfurt a. Oder" (= Zentralbl. f. Bibliothekswesen XV 241 ff.) folgendes: „Er druckte, anscheinend mit Unterbrechungen, von 1506—1511, und zwar nur mathematische, astronomische, astrologische und musiktheoretische Werke, alle sicherlich für seine Vorlesungen bestimmt." Diese Drucke, die offenbar nur in kleinen Auflagen hergestellt wurden, sind ziemlich selten. Sein musiktheoretisches Werk besitzt die Preuß. Staatsbibliothek. Der Titel lautet: Epytoma Johannis de Muris in musicam Boecii. In quo omnes conclusiones musice prout est inter septem artes liberales primaria, mira celeritate mathematico more demonstratus." Das Explicit lautet: „Explicit musica Magistri Johannis de muris nuper per magistrum Ambrosium Lacher de Merßpurgk mathematicum diligenter reuisa, ordinarie lecta atque impressa in studio nouo Franckfordiano Anno salutis 1508. studii vero prefati 3. in die sancte Galli. 4°."

Laurentius, Sigismund

S 1507 immatr.: *Sigismund Laurentii de Wortzen totum VI Misn.* (= E I 480). Er war Kantor in Brandis (Ephorie Grimma), 1541 Pfarrer gen Nembt bey Wurtzen. Vgl. Vollhardt S. 30.

Lange, Ulrich

W 1538 immatr.: *Udalrichus Longius de Vohendres 6 gr. Bav.* (= E I 628). 1542 Febr. 26 *bacc. art. adm.*: *Udalrichus Lange Bavarus* (= E II 664). Er war von 1540 bis zu seinem Tod im J. 1549 Thomaskantor in Leipzig. Über seine Tätigkeit und sein Schaffen vgl. Wustmann I 55/58, 476/77.

Lampadius, Author

W 1541 immatr.: *Author Lampadius Brunsvicensis Sax.* (= E I 638). 1542 Juni 6 *Auc-*

tor Lampadius et A. Samuel, sacre theologie baccalaurei, admissi sunt ad licentiam recipiendi doctoratus insignia (= E II 31). — Über seine Tätigkeit als Kantor in Goslar und Lüneburg, sein Compendium musices und seine Kompositionen vgl. EQ VI 28f.

Lemchen, Sigismund

W 1411 immatr.: *Sigismundus Lemmichen* (= E I 37). Über sein weiteres Studium in Krakau u. seine Anstellung als Präzentor in Breslau s. AMF I 4 S. 438.

Liebe, Johannes

W 1528 immatr.: *Johannes Libe de Kirchhan VI gr. Pol.* (= E I 599). Von 1530—1538 (?) war er Stadtkantor in Grimma, vorher Baccalaureus in Kirchhain in der Niederlausitz. Vgl. Vollhardt S. 137.

Ludolffus

S 1457 immatr.: *Ludolffus Organista de Moguncia Bav.* (= E I 205).

Lütze, Bastian

Nach Wustmann I 186 wird er 1559 Apr. 13 Baccalaureus. Ich habe ihn jedoch bei E I—III nicht finden können. Zu seinem Leben und seiner Tätigkeit als Organist an der Thomaskirche zu Leipzig vgl. Wustmann l. c.

Maler, Johannes

S 1436 immatr.: *Johannes Maler de Stadis 6* (= E I 118). W 1436/37 *mag. adm. Johannes Maler de Stadis* (= E II 120). W 1439/40 wird er in die Artistenfakultät d. Univ. Erfurt aufgenommen. Er ist dort Mitglied des Consiliums der Artistenfakultät und Student der Juristischen Fakultät. 1441 wird er gewählt *in canonicum et ordinarium cantorem eccl. b. Marie Erffordensis.* 1448/49 bezeichnen ihn die Erfurter Univ.-Matrikel als *Dr. Stade,* er hat also wohl dort den Grad eines *doctor j. u.* erworben (vgl. G. Oergel: Das Collegium z. Himmelspforte während d. Mittelalters, in: Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Erfurt 19, S. 90).

Meurer, Georg

S 1535 immatr.: *Georgius Meurer Aldenburgensis 6 gr. dt. totum Misn.* (= E I 618). 1540 Sept. 13 *bacc. art. adm.* (= E II 657). Um 1539 Kantor in Döbeln, dann Diakonus in Schneeberg, wo er 1552 starb. Vgl. Vollhardt S. 58.

Meurer, Johannes

W 1539 immatr.: *Johannes Mewrer Aldenbergensis 7 gr. Misn.* (= E I 630). Kantor in Colditz, 1544 Pfarrer in Machern. Vgl. Vollhardt S. 48.

Muris (Meurer), Michael

W 1500 immatr.: *frater Michael de Henichen Misn.* (= E I 438). 1520 Jan. 14 *in album et gremium facultatis collecti sunt eadem die domini determinatores religionis divi Bernhardi fratres et professores locum tandem a praefata facultate sortiti ante magistrandos prescriptos: frater Michael Muris Galliculus Cellensis* (= E II 556/57). 1521 Mai 23 unterzeichnet er ein Schreiben, das mehrere Magister an den Rat zu Leipzig über die Doktoren der Theologie richten, mit *frater Michael Henchen, provisor collegii Bernhardi* (Cod. dipl. Sax. II, 11, S. 439). Zur Identität von Michael Hänlein und Michael Muris (Meurer) vgl. Tschackert, Urkundenbuch I 137f. Als sein mutmaßlicher Lebenslauf ergibt sich jetzt folgender: Zum erstenmal nachweisbar ist Michael Muris alias Meurer (Hänlein, Henchen, de Henichen, Galliculus) am 14. III. 1499 im Zisterzienserkloster Altenzelle. Dann in Leipzig (s. ob.). Daß er bereits damals schon als Musiker geschätzt wurde, beweisen Ornitoparch (Micrologus I 12) und der Cat. script. illustr. in monasterio Vetero-Cellensi (in Wimpinas Script. insignium . . . centuria, ed. Merzdorf, 1839). Dort heißt es p. 68/69: Michael Muris alias Meurer, natione Theutonicus ex Heine oppido oriundus, ord. Cisterciensis Cellensis Coenobii Monachus, vir studiosus, et literarum tum humanarum, tum divinarum lectione peritissimus, ingenio subtilis et sermoneluculentus, Philosophus, Orator, Theologus, nec non Musicus, Citharoedus, Organistaque praestantissimus, edidit infra scripta: Compendium Musicae lib. I: „Musicam recte

canendi scientiam ... Carmina et Epigrammata quoque varia. Vivit adhuc in praedicto Cellensi monasterio, quotidie nova cudens. An. Salutis nostrae MDXIV." Für die Beurteilung seines späteren Lebens ist die Tatsache wichtig, daß er in Leipzig zu der unter der Führung Mosellans stehenden sogenannten kleinen erasmischen Reformpartei gehörte und seine Beziehungen zu Luther ebenfalls schon aus dieser Zeit (1518?) stammen. W 1524 finden wir ihn in Wittenberg. Er ist dort als *Michael Meurer ex Henekein* am 28. April zusammen mit Bernhardinus Bogentantz in die Matrikel eingetragen (Förstemann I 124). Am 5. Mai 1525 schreibt Luther an den Rat zu Danzig und sendet ihnen als Prediger Michael Hänlein (Enders: Luthers Briefwechsel V, 1893, S. 165/66). Am 1. Juni 1525 trifft Muris dort ein. Nach Unterdrückung der Reformation durch König Sigismund von Polen wird er am 3. Mai 1526 gefangen gesetzt, aber von Herzog Albrecht von Preußen losgebeten (Enders l. c.). Dieser nimmt ihn am 26. Mai mit nach Preußen, wo er zuerst in Rastenburg, dann (1531) in Löbenicht Pfarrer wird. Hier lassen sich zwanglos die von M. Federmann: Musik und Musikpflege z. Zt. Herzog Albrechts, Kassel 1932, S. 18, 119, 130f., 137f. u. 156 angeführten Daten anfügen. Ob er allerdings daselbst 1537, wie Enders l. c. angibt, oder erst 1548, wie M. Federmann l. c. mitteilt, gestorben ist, vermag ich noch nicht zu entscheiden. Zu seinen Kompositionen vgl. Federmann S. 156. Vgl. auch EQ X.

Negelein, Bartholomaeus

W 1500 immatr.: *Bartholomeus Negeleyn de Lindaw 6 Bav.* (= E I 437. 1501 Juni 2 *bacc. art. adm.*: *Bartolomeus Negelyn de Lindaw* (= E II 380). 1507 Dez. 28 *mag. adm.*: *Bartolomeus Neglein de Lindau* (= ib. 434). Bis zum W 1511 begegnet er als lesender und prüfender Magister der Artistenfakultät (= ib. 445—468); u. a. ist er S 1511 beauftragt *ad lectionem spere materialis cum appendentibus* und W 1511 *ad lectionem theorice planetarum et musice.*

Neumann, Johannes

S 1550 immatr.: *Joannes Neumann Zittaviensis 6 gr. Misn.* (= E I 684). 1556—1572 war er Kantor a. d. Johanniskirche in Zittau. Vgl. Vollhardt S. 344 und ZMW IX 453.

Ornitoparchus, Andreas

W 1516 immatr.: *Andreas Ornitoparchus Meynningensis, mgr. Tubingensis, Argutissimus artis modulatoriae fuit professor* (= E I 551). 1515 ist er in Tübingen immatrikuliert (Urkk. z. Gesch. d. Univ. Tübingen S. 602: *M. Andreas Ermitoparus de Meiningen*). Da er bei dieser Eintragung bereits als Magister bezeichnet wird, muß also seine Studienzeit in Mainz und Heidelberg (nach seinen eigenen Angaben im Vorwort zum „Musicae activae micrologus") vorher angenommen werden, ebenso, daß er an einer dieser Universitäten zum Baccalaureus und Magister promoviert wurde. Leider sind die Mainzer Matrikel verschollen. In den Heidelberger Matrikeln konnte er ebensowenig festgestellt werden wie in Rostock, wo er nach 1519 gewesen sein soll. So kann in diesem Punkte noch keine Klarheit geschaffen werden. Von Leipzig wendete er sich nach Wittenberg, wo er im W 1516 inskribiert ist (Förstemann I 64: *Andreas ornitoparchus meningen. arcium magister tybingen.* Hinzugefügt ist in der Matrikel: *Fuit musicus insignis, Cuius musica typis excusa est*). 1518 ultima Febr. läßt er sich in die Greifswalder Matrikel eintragen (Friedländer I 181^{b}/82^{a}: *Andreas Ornitoparchus, Meiningensis. magr., d. Herbipolensis*). Zu seinem „Micrologus" vgl. EQ VII 246. Vgl. ferner Wustmann I 43/44, 65 u. 476 sowie G. Bossert, Die Musik in Deutschland am Ausgang d. Mittelalters, in: Neue kirchl. Zs., Bd. XXVII 229ff.

Otto, Valentin

S 1548 immatr.: *Valentinus Ott Clebergensis VI gr. Misn.* (E = I 671). Von 1564 bis

[1] Falls nicht anders angegeben, beruhen die Daten auf O. Clemen, Martin von Lochau ..., in: Beitrr. z. sächs. Kirchengeschichte, Bd. XV, 23ff. Seine in dem Beitrag „Michael Muris, Cistercienser in Altzelle" (= Beitrr. z. sächs. Kirchengesch. XLI/XLII, S. 10) aufgestellte Hypothese: Michael Muris = Johannes Galliculus ist meines Erachtens nicht haltbar.

April 1594 war er Thomaskantor in Leipzig. S 1549 begegnet er unter den Musikstudenten von W. Figulus (s. d.). Vgl. zu ihm EQ VII 262, Wustmann I 96, 104, 112, 185.

Otto, Wolfgang

Ob er mit einem der drei Träger dieses Namens, die 1519, 1531 bzw. 1535 immatrikuliert wurden, identisch ist, konnte noch nicht ermittelt werden. Vgl. zu ihm und seiner Tätigkeit als Organist an der Thomaskirche in Leipzig Wustmann I 39/40.

Prossel, Caspar

W 1501 immatr.: *Caspar Prossel de Misselreuth VI bav.* (= E I 445). Um 1505 war er Kantor in Oschatz. Vgl. Vollhardt S. 246.

Rhaw, Georg

S. 1518 immatr.: *bacc. Georgius Rauch de Essvelth Bav.* (= E I 561). 1518 Sept. 18 *bacc. Georgius Rauhe de Esfelt Wittenbergensis post responsionem publice factam ad gremium fac. artium cum consensu omn. magistrorum de consilio fac. est assumptus* . . . (= E II 528). Begonnen hatte er seine Studien in Wittenberg, wo er 1512 Apr. 15 immatrikuliert ist (Förstemann I 45: *Jeorius Rau de Esfelt dioc. Herbipolensis dt. V gr.* IIId und wo er 1514 Juni 27 zum Baccalaureus promoviert wurde (Köstlin I 15: *Georius Rhaw ex Eisfelt*). Seit August 1518 Thomaskantor in Leipzig. Alles Weitere über Werke und Leben s. bei W. Goßlau, Die religiöse Haltung i. d. Reformationsmusik, Diss., Erlangen 1933 (Anhang); H. Funck, M. Agricala, 1933, S. 15/16); Wustmann I 41, 44; EQ VIII 204; J. Joachim, Die Drucker . . . u. G. Rhau in Wittenberg, in: Zentralbl. f. Bibliothekswesen XXI 433 und Wölbing, Der Drucker u. Musikverleger G. Rhaw, Diss., Berlin 1922.

Reich, Andreas

S. 1484 immatr.: *Andreas Reich de Dresden VI Misn.* (= E I 341). Er war Kantor in Oelsnitz i. V. Vgl. Vollhardt S. 244.

Reissmann, Paul

S 1558 immatr.: *Paul Reissmann 3½ gr. Misn.* (= I 722). Von 1561—1563 war er Kantor in Lichtenstein (Eph. Glauchau), wurde dann daselbst Ludirektor, später Pfarrer in Eckersdorf, wo er 1577 Nov. 24 starb. Vgl. Vollhardt S. 194.

Richter, Zacharias

S 1549 immatr.: *Zacharias Richter Gorlicensis 10 gr. 6 Pf. Pol.* (= E I 676). 1567—1569 war er Kantor des Gymnasium und der Peterskirche zu Görlitz. Vgl. M. Gondolatsch in ZMW IX 451.

Rinkenberg, Martin

W 1434 immatr.: *Martinus Rinkenberg canonicus eccl. collegiate s. crucis de Wratislavia Pol.* (= E I 115). 1437 Sept. 14 *bacc. art. adm.*: *Martinus Rinkenbergn* (= E II 120). 1441 Dez. 31 *mag. adm.*: *Martinus Rynkenberg de Wrat.* (= ib. 127). 1468 Apr. 24 wird er Propst d. geistl. Domherren zu Gr(ünberg?). Vgl. dazu Cod. dipl. Siles. XXIV 4 n° 11. Er starb 1489 Apr. 28. Über sein Leben und verschiedene von ihm erlassene, auch gerade musikalisch wichtige Anordnungen berichtet ausführlich der Cat. abb. Saganensium (hrsg. in Script. rer. Siles. I 357ff.), der für die in Frage kommende Zeit als äußerst zuverlässig anzusprechen ist (s. darüber Script. rer. Siles. I S. XVII/XVIII). Darin heißt es (l. c. S. 371) unter der Überschrift „De aliquibusdam adhuc ejus ordinacionibus et statutis ac libris, quas comparavit“: Item instituit antiphonam „Gaude dei genetrix“ omni die mane ante primam decantari, tribuens pro huiusmodi cantu perpetuo observando domino priori sex marcas annicensus sub titulo reempcionis in pretorio Freynstadtensi sublevandas a fratre domini fratris Mathie Vnrw pro duabus missis singulis septimanis legendis empte et date . . . Composuit eciam ante ea antiphonas satis prolixas septem, quas voluit ante inicium septem horarum canonicarum cottidie decantari a fratribus, que res, quia fuisset fratribus plurimum onerosa nec tempus, precipue

in quadragesima ad hoc suffecisset, ideoque fratres hiis se omnimode et uniformiter opposuerunt. Ad illam autem antiphonam ante primam tamquam racionabilem et protabilem consenserunt. Item instituit, ut antiphona „Ave regina celorum" singulis diebus festivis, quibus processio servaretur a scolaribus ante processionem decantaretur, rectoribus scole aut prebendam continuam de mense sua aut unam marcam grossorum annuatim dare prommittens". In dem entsprechenden Erlaß heißt es: ... hec antiphona „Ave regina celorum mater regis angelorum" etc. per scolares solemniter cum tenore discanto et contratenore in ecclesia nostra cantetur, pro qua sicut premittitur cantanda cantori scole prebendam quotidianam de mensa abbatis aut unam marcam census annui dare promisimus. Insuper et ordinamus ut in missa b. Marie, que matura nominatur, singulis feriis quartis et sextis pro versu Alleluja cantetur antiphona „O Maria Mater Christi" A septuagesima tamen usque ad festum pasche, quando Alleluja suspenditur, loco offertorii teneatur, et singulis sabbatiuis diebus missa ejusdem virginis gloriose cum una de sollennioribus sequenciis et in organis sollenniter decantetur ... demum ordinamus, ut omni die per circulum anni, quando prima cantatur, ante ejus incepcionem antiphona „Gaude dei genetrix" vel consimilis cantari debeat ... Acta ... Anno ... 1484. Unter der Überschrift „De aliis adhuc quibusdam prefati venerandi patris acti" heißt es dann auf S. 374 weiter: „Curam parvam pater hic de vestitu corporis sui habuit minoremque de ornatu et decore ecclesie. Nam vario suo canonicali in prima monasterii conflagracione combusto quod vixit per annos XVIII nullum aliud varium sibi conparavit. Et cum alia plura sumptuosa et laboriosa in piscinis et edificiis construeret nulla tamen organa nullamque tabulam eciam pro summo altari usque ad proxime ante secundum incendium elapsum annum minora organa comparavit, que non plene anno uno duraverunt et combusta sunt, excusacionemque in hoc habuit non omnino contempnandam, quod organa non essent nostre disposicionis, sicut nec in concordia antiqua cum consulibus habita nobis assignetur. Tandem tamen cum consulatu in hanc sentenciam convenit, ut ipsi unas organas, quascunque vellent, compararent, ipse alias comparare vellet, sicque se submisit ad minoras comparandas ..." „Ipse eciam contra omnium predecessorum suorum maturitatem et gravitatem cantica mensuralia vel reccius theatralia cantare et divinis officiis immisceri permisit et consensit."

Ritter, Petrus

W 1509 immatr.: *Petrus Ritter Strelensis IIII gr. dt. totum Misn.* (= E I 499). 1514 Sept. 5 *bacc. adm.*: *Petrus Ritter Strellensis* (E II 495). 1527 Kantor in Görlitz. Vgl. Gondolatsch in ZMW IX 450/51.

Rodochse, Johannes

S 1515 immatr.: *Joannes Rodochse Sittaviensis VI Pol.* (= E I 540). 1517 Febr. 27 *bacc. adm.*: *Joannes Rodochse de Zittavia* (= E II 518). Im J. 1516 war er Kantor der Johanniskirche in Zittau. Vgl. Gondolatsch in ZMW IX 453. 1562 wurde er Stadtrichter in Zittau und starb 1563 daselbst. Vgl. Vollhardt S. 344.

Roth, Stephan

S 1512 immatr.: *Stephanus Rott Czwickaviensis 6 gr. Misn.* (= E I 519). 1514 März 4 *bacc. adm.* (= E II 490). 1516 Dez. 23 *mag. adm.* (= ib. 516). Zu Zwickau 1534 Juni 18 geboren, wurde er 1554 Kantor an der Katharinenkirche in Zwickau, war 1556—1561 Tertius, bis 1566 Diakonus an S. Katharinen, bis 1571 Diakonus an S. Marien und bis zu seinem Tod im J. 1608 Febr. 6 Superintendent in Neustadt a. d. Orla. Vgl. Vollhardt S. 377.

Salza, Wiegand von

S 1477 immatr.: *Wigandus Schreyberßdorff X Misn.* (= E I 309). 1478 Sept. 12 bacc. adm.: *Wigandus de Schreiberssdorff* (= E II 260). Er war ein Sohn des Nicolaus Salza aus Schreibersdorf i. d. Lausitz. Nach seinen Leipziger Studienjahren ging er nach Italien. Um 1497 wurde er Breslauer Kanonikus. 1499 ist er in Rom, wo er sich als Mitglied in das Buch der Bruderschaft der Deutschen bei S. Maria de Anima einträgt (vgl. Liber

confraternitatis B. Mariae de Anima, 112: *Vigandus de Sals, utriusque iuris doctor, Wratislaviensis et Budissinensis eccles. canonicus, anno 1499 die dominica 18. Augusti hanc confraternitatem assumpsi*). Später (seit ca. 1500?) war er Kantor in Groß-Glogau und Kanonikus z. Hl. Kreuz in Breslau. Er war der erste hervorragende Gräzist in Schlesien. Seine Übersetzung des Libanius „De uxore loquaci" (gedr. 1511 bei Melch. Lotter in Leipzig) widmete er 1501 Joh. v. Wartenberg. Im S 1501 zog er sich von seiner juristischen Tätigkeit zurück und widmete sich, auf dem väterlichen Gut in Schreibersdorf lebend, dem Studium der griechischen Literatur. Er starb im Juli 1520 (vgl. Cod. dipl. Siles. XXV 208/09 u. XXVI 65; Zs. d. Ver. f. Gesch. Schles. XXXI 142, XXXVIII 317 u. XL 181; G. Bauch, Aktenstücke z. Gesch. d. Bresl. Schulwesens im 16. Jh., 18 N⁰ 27.

Scebbinger, Jacob

EQ VIII 462 bringt folgende Notiz: „*Instructio in artem musicae dialogi forma.* Am Ende der 41 Bll. liest man: *Adest finis hujus musicae artis anno salutis 1190 18 cal. majas compl. (per) Jacobum scebbinger tunc temporis studensalmae univ. Lipsiensis* . . . mit Musikbeispielen u. Abbildg. (Antiq. Jak. Rosenthal 1898)." — Abgesehen davon, daß die Jahresangabe wohl auf einem Lesefehler beruht (1490 oder 1590?), habe ich einen Träger dieses Namens in Leipzig nicht nachweisen können.

Seidenstricker, Christoph

W 1513 immatr.: *Cristofferus Seydenstricker Lipsensis 6 gr. Misn.* (= E I 529). 1515 Sept. 4 *bacc. art.*: *Christopherus Ericarius Lipsicus* (= E II 503). 1520 Dez. 5 *mag. art.* (ib. 556). Im W 1523 ist er Rektor (E I 588). 1523 Nov. 9 *ad legendum cursum in theol. assumptus* (= E II 26), 1526 Mai 16 *juris utr. bacc.* (ib. 49). Bis W 1524 begegnet er als lesender Magister d. Artistenfakultät, hauptsächlich mit Quintilianvorlesungen (darin Musik!).

Seifferth, Balthasar

W 1519 immatr.: *Baltazar Seyffart de Leysnick 6 gr. Misn.* (= E I 570). Er war 1553 Kantor in Leisnig. Vgl. Vollhardt S. 186.

Scharnagel, Johannes

S 1500 immatr.: *Johannes Schernahl de Wunsidel dt. totum VI Bav.* (= E I 434). 1502 März 4 *bacc. adm.*: *Johannes Scharnagel de Wonsidel* (E II 392). 1507 Dez. 28 *mag. adm.* (= ib. 434). 1505 war er Kantor der Thomasschule. Vgl. Wustmann I, 20.

Schedel, Hartmann

W 1455 immatr.: *Harthmannus Schedel de Nornberga X, Bav.* (= E I 199). 1457 Sept. 17 *bacc. art.* (= E II 169). 1460 Jan. 12 *mag. art.* (ib. 176). Briefe von Schedel überliefert die SB München. Vgl. dazu Holder-Egger in: N. Arch. d. Ges. f. ältere deutsche Geschichtsforschung IX, 392ff.

Schindler, Wolfgang

S 1496 immatr.: *Wolfgangus Schindler de Cubito VI totum Pol.* (= E I 413). 1498 März 3 *bacc. adm.*: *Wolffgangus Schyndeler de Cubito* (= E II 361). 1501 Dec. 28 *mag. adm.*: *Wolfgangus Schindel de Cubito* (= ib. 384). Von W 1505 bis W 1522 begegnet er als lesender und prüfender Magister der Artistenfakultät (vgl. E II 419—573); u. a. las er die Metaphysik, nova logica, philosophia moralis, de anima etc. S 1507 *ass. ad consilium fac. art.* (= E II 429). 1505 Jan. 5 *ass. ad cursum legendum in theologia* (= ib. 18). 1506 Juni 26 *receptus ad sentencias legendas* (ib. 18). 1523 Apr. 20 *ass. ad licenciam in sacra theologia*: *Wolffgangus Schindeler de Cubito* (dazu am Rand: *Wolff Scindler, collegiatus Lips. et predicator Magdeburgensis*, vgl. E II 26). Nach Magdeburg wurde er vor Dez. 11 1522 berufen als Prediger (vgl. E II 573). 1523 Nov. 3 wurde er zum doctor theol. promoviert (vgl. Brieger, Die theol. Promotionen . . . S. 73). W 1537 kann er krankheitshalber nicht nach Leipzig zu einer Promotion kommen (vgl. Acta rectorum . . . S. 97), bald darauf muß er gestorben sein. Sein Testament von 1538 März 21 s. in Cod. dipl. Sax. II, 11, S. 515. Nach „Scriptorum insignium . . . centuria" (ed. Merzdorf, Lips. 1839,

S. 65) schrieb er „de musica liber I" und ein „Compendium philosophiae naturalis". Von seinen Musikstudien berichtet auch Virgilius Wellendorffer in seiner „Annotatio peregrina ad dei cultum exiguamque nonnullorum scholasticorum commemorationem..." Dort heißt es von ihm: „De natione Polonorum in facultate artium magistri actu regentes 1516 Dns. Mgr. Vuolfgangus Schindler Cubitensis clericus dum voluerit in theologia licenciandus: collegio dignus Rector decanus: quod libetarius, acutus et acerrimus fuit simul et modestissimus: hic totius tripartite philosophie Aristotelis textualia cum libris prie philosophie et metaphisicorum ordinarie legit, Commentaria auerrois allegando subtilia et difficillima multumque obscura, hic in aula theologorum doctorali, ex mente respondit publice de paradiso quesitum magistraliter determinans hic plures questionum titulos per conclusiones et corollaria ingenio magno extendit, Quo magisterio (me iudice) nihil subtilius, nihil honorificentius, nihil delectabilius expertis, imperitis autem laboriosius nihil in actibus offenditur scholasticis hic musicam callet mensuralem hic in et extra universitatem boni preceptoris nunquam neglexit offitium ..."

Schleifer, Wolfgang

W 1522 immatr.: *Wolffgangus Schleiffer de Zwickavia II gr. Misn.* (= E I 586). Gebürtig aus Zwickau, 1525 Kantor a. d. Katharinenkirche in Zwickau, 1529—1535 Kantor a. d. Marienkirche daselbst, 1535 Diakonus in Glauchau, 1546 Oberpfarrer in Penig, wo er 1557 März 18 starb. Vgl. Vollhardt S. 365.

Schmelzer, Michael

S 1483 immatr.: *Michael Smeltzer de Geyten VI Misn.* (= E I 338). 1492 Febr. 4 *ass. ad cursum legendum ... frater Michael de Cella veteri* (= E II 14). 1503 Okt. 6 *ad leg. sentencias pater Mihael, prior Cellensis* (= ib. 17). Seine Bedeutung als Musiker rühmen Michael Meurer, Ornitoparch und die „Script. insignium centuria". Meurer schreibt 1519 Mai 16 an Martin v. Lochau: „Habet quoque tua cella Michaelem Geithainum, excellentissimi ingenii virum, qui prioris officium ob vitae synceritatem agit nunc ad annum vigesimum sextum. ... Sic res musicas tenet, ut facile princeps in nostris sit terris." Ornitoparch urteilt über ihn und Michael Meurer (Micrologus fol. Diija): „utriusque musicae studiosissimi, quorum alter organicae, alter harmonicae musicae tantam peritiam assecutus est, ut summis musicae principibus connumerari non immerito possit". In der „Scriptorum insignium ... centuria" (ed. Merzdorf 1839, S. 67) heißt es: „Michael Smelzer, natione Theutonicus, natus ex oppido Geiten provinciae Misnensis, Art. Mag. S. Theol. Lipzensis Univ. Bacc., Ord. Cist. Coenobii predicti Veteris Cellae Monachus et Prior, Vir in Philosophia seculari apprime doctus et in divinis scripturis plurimum eruditus, Philosophus, Orator, Theologus et omnis harmoniae Musicus laudatissimus, peritissimusque choraules." Er edierte 1517 bei Melch. Lotter in Leipzig die „Isagoge in musicam" d. hl. Bernhard. Autographe: Univ.bibl. Lips. cod. 204, Stück 4—7 und cod. 216, Stück 1.

Schnepf, Paul

S 1542 immatr.: *Paulus Schnepff de Sulpach 6½, Bav* (= E I 639). 1544 Febr. 27 *bacc. adm. Paulus Schnepfius* (= E II 676). Von hier ging er nach Tübingen, wo er sich 1551 Aug. 1 in die Matrikel eintragen ließ (*P. Snephius Sultzbachensis Bacc. Lypsensis rec. in societatem baccal.*). 1552 Febr. wurde er zum mag. art. promoviert und 1552 Aug. 26 *receptus est ad professionem musicae salario viginti florenorum, ut legat feriatis diebus Jovis, Sabbati et Solis item temporibus vocationum, precique autem ut artis usum tradat et eius in Templo edat specimen.* Vgl. H. Hermelinck, Die Matrikeln d. Univ. Tübingen I, 1906, S. 353.

Schonperger, Melchior

S 1502 immatr.: *M. Schonperger de Wormacia Bav.* (= E I 443). Seine Studien hatte er in Köln begonnen (immatr. 1496 Dec. 20: *Melchior Schanppecher de Wormacia art. iur. et solvit*; 1497 Dec. 11 *determinavit.* Vgl. Keussen, Die Matr. d. Univ. Köln II 418), wohin er auch wieder zurückkehrte. 1505 Apr. 22 *incep. sub m. Andr. de Bartwyck* (ib.). Zu seiner „Musica figuralis" vgl. Panzer, Ann. typ. 6, 354 n. 67.

Schulz, Marcus

S 1447 immatr.: *Marcus Sculteti de Maiore Glogovia X gr Pol.* (= E I 159). 1449 März 1 *bacc. adm.*: *Marcus de Glogovia* (= E II 146). 1452 Dez. 30 *mag. adm.*: *Marcus de Glogovia* (= ib. 155). 1456 Juni 10 *ass. ad cursum legendum in theologia* (ib. 8). 1459 Okt. 13 *in decanum fac. art. electus* (ib. 175). 1460 Jan. 12 *Vivecancellarius* (ib. 176). 1460 Aug. 22 *ad legendum sentencias ass.* (est.) *magr. Marcus Sculteti de Glogovia* (ib. 9). 1466 Okt. 4 *ad licentiam admissus* (ib. 10). W 1460 war er auch *rector* (ib. 224). Außerdem begegnet er als prüfender Magister von W 1456 bis S 1466 (ib. 166—201). Er wurde dann Kanonikus in Meißen, erhielt 1474 die Kustodie, 1476 wird er Probst zu S. Georgij in Zscheila. In seiner Vaterstadt Großglogau wird er cantor eccl. collegiate und in Breslau Kanonikus. Von ihm stammt eine Meßstiftung in der Pfarrkirche zu S. Nicolai in Leipzig, auf Grund der 4 Studenten im Chor der Kirche zu S. Nicolai in je nach der Beschaffenheit der Feste u. den Aufgaben der Kirche von dem Pfarrer anzuordnenden Art und Weise, immer in Übergewändern, feierlich u. fromm, ohne Verschlucken der Worte und mit Wahrung der Pausen bei den horas privatas b. Mariae virginis zu singen hatten. Er starb 1502 Juli 31 zu Meißen. Vgl. Cod. dipl. Siles. XXV 258/59; Zs. d. Ver. f. Gesch. u. Altertumsk. Schlesiens XVII, 1883, S. 215; J. Fr. Köhler, Fragmente z. Gesch. d. Stadt u. Univ. Leipzig, 1787, S. 114.

Schwarz, Benedictus

S 1501 immatr.: *Benedictus Schwarczt de Werdis Misn.* (= E I 441). Im J. 1527/28 verzeichnet die Frauenkirchenrechnung zu Werdau: 10 Schock Benedicto Schwarz geschenkt, welcher sich verpflichtet, sein Leben lang die Orgel für desselben Abnutzung zu besteigen, dem man sonst von der Kirchenbesoldung deshalb reichen mußte. 1517 war er Werdauer Bürgermeister, später Geleitsmann und eine Zeitlang Stadtschreiber gewesen. Den Organistendienst hat er bis zu seinem Tod 1556 versehen. Vgl. Fr. Tetzner in Beitrr. z. sächs. Kirchengesch. XXV 29/30.

Schwoffheim, Hieronymus

S 1480 immatr.: *Jheronimus Schwoffheym de Goerlicz X gr. Mis.* (= E I 321). 1482 Mai 29 *bacc. adm.*: *Hiernoymus Swoffheym de Gorlitz* (= E II 277). Er erlangte später den Grad eines doctor utriusque juris (in Bologna?), wurde Domherr in Bautzen, Domkantor in Breslau, ab 1502 Nov. 21 Domscholastikus in Breslau. Er starb 1516 Apr. 5 und liegt im Dom begraben. Grabplatte mit Inschrift noch vorhanden. Vgl. Script. rer. Siles. III 382/83; Cod. dipl. Siles. XXV 39, 240, 282; Hank: Sil. Alien. erud. S. 364.

Sperber, Johann

W 1489 immatr.: *Johannes Sperber de Heiligenstt VI Sax.* (= E I 373). 1489 März 23 . . . *Johannes Sperber de Heligenstat, bacc. etc., premissa responsione sua in ordinaria magistrorum disputacione . . . ad gremium fac. artis. assumptus* (= E II 314). 1491 Dez. 28 *mag. adm. Johannes Sperwer de Heyligennstat* (= ib. 327). Von S 1502 bis S 1514 begegnet er als prüfender Magister der Artistenfakultät (vgl. E III Register). 1503 Apr. 22 *Decan. fac. art.* (= ib. 393). 1504 Sept. 2 wurde ihm die *regentia pedagogii* übertragen (ib. 407). 1508 Sept. 26 *ass. ad cursum legendum in s. theol.* (ib. 19). 1511 (die divi Georgii) *electus in rectorem* (= E I 508/09). 1511 Mai 23 *receptus ad legendum sentencias in s. theologia* (ib. 21). 1514 Juni 12 bittet er um einen Urlaub von drei Jahren, den ihm die Fakultät einstimmig bewilligt (= ib. 494). Virgilius Wellendorffer schreibt über ihn in seiner „Annotatio peregrina": „Dominus Joannes Sperber Heilingstatensis, clericus septem ordinibus insingnitus: formatus sacre theologie baccalaureus, decanatum cum Rectoratu viriliter scolastice finiuit. Statuta consilij et vniversitatis decreta vt Atletha fortissimus ex equutioni mandauit: non assentator hic vir neque blanditor, via veritatis et simplicitatis incedit, Musicam coluit in iuventute voce pollet Stentorea atque gradiui, conuentor burse Sassonum pedagogijque fuit."

Steffani, Johannes

W 1413 immatr.: *Johannes Stephani de Orba 6 gr. Bav.* (= E I 44). Von 1435—1466 als

Kantor am Thomaskloster zu Leipzig (nicht Thomasschule wie Wustmann I 19 annimmt) bezeugt. Bereits vorher, 1430, begegnete er als Kanonikus. Vgl. Wustmann I 19, Cod. dipl. Sax. Reg. II 8 Bd. 1 u. 2 passim.

Stephani, Klemens

Er soll in Leipzig studiert haben, konnte aber bisher in den Matrikeln nicht ermittelt werden. Über sein Leben, seine Tätigkeit als Übersetzer, Drucker und Musiker sowie seine Beziehungen zu L. Hordisch kann man sich jetzt genauestens unterrichten durch K. Riess, Musikgeschichte der Stadt Eger im 16. Jh., 1935, S. 82ff.

Sybart, Sebastianus

S. 1493 immatr.: *Sebastianus Syforth de Muchelen Misn.* (= E I 399). 1497 Sept. 20 *bacc. adm. Sebastianus Siberdt de Muchelen* (= E II 357). W 1502 *mag. adm. Sebastianus Sibertt de Muchelen* (= ib. 391). Vom S 1503 bis S 1537 begegnet er als lesender und prüfender Magister in der Artistenfakultät (vgl. E III Register). Im W 1504 und im S 1505 war er bestimmt zum *lector spere materialis musice et arithmetice* (E II 409, 415). Im S 1510 und im W 1510 war er bestimmt als *lector sphere materialis cum aliis* (E II 455, 460). Also auch in diesen beiden Semestern wird er wohl über Musik gelesen haben. S 1512 ist er Dekan der Artistenfakultät, W 1519 Vizekanzler und S 1536 Vizedekan (E II 471, 544, 637). Virgilius Wellendorffer schreibt in seiner „Annotatio peregrina" über ihn: „Salariatus principis, decanatum expediuit liberaliter, conuentor pedagogij et collegij ducalis ad tempora fuit docile agileque habet ingenium, memoriam quoque tenacem. ... in vniversitatibus Coloniensium et Maguntinensium viros et preceptores audiuit prestantes.

Tham, Baltasar

W 1544 immatr.: *Baltazar Tham Ruswinensis* $6^1/_2$ *gr. Misn.* (= E I 651). W 1546 *in examine pauperum comparuerunt Baltazar Tham Roswedensis* (E II 696). Er war Kantor der St. Annenkirche zu Annaberg i. Erzg. und starb dort 1559 Nov. 19. Vgl. Vollhardt S. 5.

Tockler, Conradus

S 1493 immatr.: *Conradus Tockler de Nurenberga Bav.* (= E I 398). 1495 März 7 *bacc. adm.* (E II 347), 1501 Dez. 28 *mag. adm.* (ib. 383). Im W 1502 wurde zum Lektor *sub facultatis expensis: In musica (Muris) Conradus Dockler de Nurnberga* ernannt (ib. 389). Von S 1504 bis W 1510 liest er in der Artistenfakultät abwechselnd *speram materialem, theoricas planetarum, Euclid, perspectiva communis* (ib. 402, 409, 415, 423, 429, 433, 437, 441, 445, 451, 455, 460). 1509 Febr. 13 wird er zum *bacc. med.* promoviert (ib. 73) und 1512 Jan. 12 als *doctor medicine* erwähnt (ib. 73). S 1512 ist er Rektor der Universität (ib. I 516), 1525 Vizekanzler (ib. II 74). Zu seinen Streitigkeiten mit der Fakultät vgl. Fr. Zarncke, Die urkdl. Quellen z. Gesch. d. Univ. Leipzig ... S. 882. Seine Kommentare zur „Musica Muris" sind auf der Wiener Nationalbibliothek überliefert (s. weiter vorn S. 306). Vgl. dazu auch EQ IX 41f. In der „Scriptorum insignium centuria" sind gegenüber seinen Erklärungen „In perspectivam communem lib. I" und „In spheram materialem lib. I" die Muris-Kommentare nicht erwähnt worden.

Tronitz, Nikolaus

S 1432 immatr.: *Nicolaus Tronitz de Mißna VI* (= E I 107). 1434 Mai 16 *bacc. adm. Nicolaus Tronicz de Misna* (= E II 116). 1440 Jan. 2 *mag. adm.* (ib. 124). 1445 Juni 25 *ass. ad legendum cursum*, 1447 Juni 14 *ass. ad legendum sentencias*, 1451 Juni 28 *admissus ad licenciam in theologia* (= E II 6, 7). Im W 1449 ist er Rektor der Universität (ib. 147). Diese Daten lassen sich noch ergänzen nach den Mitteil. des Cod. dipl. Siles. XXV 190. Danach war er 1443 Apr. 11 Schulmeister zu S. Maria Magdalena in Breslau (vgl. auch Bresl. Stadtarch., Lib. signat. 1443, 60) und blieb dort als Rektor bis 1445. Schon 1440 war er Kanonikus des Hochstifts Meißen geworden. 1463 wurde er dort Kustos und 1464 Kantor. 1469 verzichtete er auf seine Prälatur und machte 1470 Febr. 9 sein Testament. Vgl. dazu Cod. dipl. Sax. Reg. II 2, Bd. 3, S. 69, 104, 116, 141, 146, 168, 173, 177, 186, 192. Außerdem wird er bereits am 2. IV. 1464 als „cantor in castro Stolpen" erwähnt (ib. S. 154). Vgl. auch Fabric. Annal. Misn. II 67; Gerke, Gesch. d. Stadt Stolpen, S. 601, u. Ursinus, Gesch. d. Domkirche zu Meißen.

Thürler, Christoph

S 1537 immatr.: *Christopherus Thorler de Lesnitz 6 gr. Misn.* (= E I 624). 1541 Sept. 14 *bacc. adm.*: *Christophorus Turler Dresdensis* (= E II 662). Von 1543—1546 war er Kantor in Chemnitz. Vgl. Vollhardt S. 36.

Umlauff, Vincentius

W 1519 immatr.: *Vinc. Umblauff Grymmensis dt. totum Misn.* (= E I 570). 1521 Sept. 10 *bacc. art.* (= E II 561). Er war Kantor in Brandis (Eph. Grimma) und ab 1540 Pfarrer in Machern. Vgl. Vollhardt S. 30.

Urban, Johannes

Der EQ X 11 gen. Leipziger Thomaskantor Joh. Urban ist identisch mit Johannes Steffani de Urba (Orba).

Volckmar, Michael

W 1446 immatr.: *Michael Folkammer de Rotinberga X gr. Bav.* (= E I 157). W 1450 *bacc. adm.*: *Michael Volkmer de Rotis* (= E II 151). Möglicherweise ist er identisch mit dem in Hs. Berlin Staatsb. 40021 gen. Komponisten gleichen Namens. Gegen EQ X 135 vgl. dazu E. Bernoulli u. H. J. Moser, Das Liederbuch des Arnt v. Aich, Kassel 1930, S. IV[a]. Der Versuch, die Initiale *M* als *M(ag.)* zu deuten und dann diesen Mag. Volckmar mit Adam Volcmar de Boppardia zu identifizieren, ist zwar sehr verlockend, erscheint mir aber sehr gewagt.

Weber, Georg

S 1554 immatr.: *Georgius Weber Weyssenfeldensis 6 gr. Misn.* (= E I 699). Ich vermute, daß er mit dem in Mühlhausen geborenen und zu Weißenfels amtierenden Kantor Georg Weber identisch ist. Zu dessen Kompositionen vgl. EQ X 192/93.

Weidnitz, Georg

W 1545 immatr.: *Georgius Weidenitz Doblensis 7 Misn.* (= E I 657). Von 1548—1558 war er Kantor in Döbeln, dann Pfarrer in Simselwitz. Vgl. Vollhardt S. 58.

Weidner, Nikolaus

1505 immatrikuliert, später Kantor von St. Johann in Breslau. Näheres über ihn s. in AMF I 4, S. 447.

Weinmann, Johann

W 1492 immatr.: *Johannes Weymann de Nornberga* VI (= E I 394). S 1498 ist er in Erfurt immatrikuliert: Johannes Weyman ex Norenberga (Weissenborn II 204). S. 1509 (nicht 1506!) ist er in Wittenberg imm.: *Dns Johannes Weynman Nurenbergen* (= FA I 28[a]). Näheres über ihn s. bei W. Gurlitt in Luther-Jb. 1933, S. 11.

Weissmann, Matthäus

W 1508 immatr.: *Mathias Weyhsman de Zwickavia totum VI Misn.* (= E I 492). 1510 Sept. 5 *bacc. adm. Mathias Weißman de Czwickavia* (= E II 458). 1514 Dez. 28 *mag. adm. Mathias Weißman de Tzwickavia* (ib. 499). Im J. 1534 war er vorübergehend Kantor an St. Katharinen in Zwickau. 1569 Nov. starb er in Schneeberg als Kantor. Vgl. Vollhardt S. 377.

Wellendorfer, Virgilius

S 1481 immatr.: *Virgilius Waldorffer de Saltzburga VI, Bav.* (= E I 325). 1484 März 6 *bacc. art.*: *Virgilius Weildorffer de Saltzburg* (= E II 286). 1487 Dez. 28 *mag. art.* (ib. 299). 1493 Okt. 22 *ad consilium fac. art. ass.* (ib. 340). 1500 Okt. 10 Dekan (ib. 376). 1502 Febr. 21 *ad leg. cursum ass.* (ib. 17). S 1502 Rektor (= E I 445). 1488 Sept. 13 bis 1533 Sept. 18 prüfender Magister in der Artistenfakultät. 1534 März 11 als verstorben bezeichnet (E II 628). Zu seinem hs. Sammelband und den darin enthaltenen musiktheoretischen Schriften vgl. weiter vorn S. 306/307.

Willich, Wolfgang

W 1552 immatr.: *Wolfgang Willichius Mariemontanus 10½ gr Misn.* (= E I 692). 1553 war er Kantor in Stollberg und ging dann als Diakonus nach Oederan. Vgl. Vollhardt S. 311.

Wirker, Johann

S 1551 immatr.: *Joannes Wircker Oschazensis 10½ gr. Misn.* (= E I 688). 1552 Aug. 7 bis 1554 ist er in Meißen an S. Afra tätig (vgl. A. H. Kreyssig: Afraner-Album, I 16, Meißen 1876). 1554 Apr. 16 ist er in Wittenberg inskribiert: *Joannes Textor Oschacensis* (= FA I 290). Zu diesem bekannten Kopisten und Komponisten vgl. EQ X 279; Wustmann I 131; K. Riess, Musikgesch. d. Stadt Eger im 16. Jh., 1935, S. 38; und vor allem Maria Federmann, Musik und Musikpflege z. Zt. Herzog Albrechts, Kassel 1932, S. 147, 150ff., 155. Wo Wircker das Baccalaureat und Magistrat erworben hat, konnte ich leider noch nicht feststellen.

Wolf, Georg

S 1533 immatr.: *Georgius Wulff ex Oczenfart, p., Bav.* (= E I 611). Bis 1548 war er Kantor in Oederan, dann Kantor in Oschatz (bis 1550), dann Diakonus in Colditz, ab 1552 Archidiakonus in Grimma und ab 1561 Pfarrer in Burkartshain, wo er 1563 starb. Vgl. Vollhardt S. 242.

Zehender, Johannes

S 1498 immatr.: *Johannes Zehender de Aw, totum VI gr.* (= E I 423). 1500 März 7 *bacc. art.*: *Johannes Ecener de Awe* (= E II 372). Vgl. zu ihm als Komponisten EQ X 334f.

Zeler, Nikolaus

W 1477 immatr.: *Nicolaus Zceler de Wratislavia X Pol.* (= E I 311). 1483 Mai 21 *bacc. adm.* (= E II 282). Vermutlich im W 1484 wurde er zum Magister promoviert (zu diesem Jahr fehlen die Eintragungen!). 1488 Aug. 8 *ass. ad cursum legendum in theologia* (E II 13). 1490 Febr. 12 *ass. ad consilium fac. art.* (ib. 314). 1492 Juli 6 *receptus ad sentencias legendas* (ib. 14). W 1493 und W 1495 ist er Dekan der Artistenfakultät (ib. 339, 350). Im W 1498 ist er Rektor. Virg. Wellendorffer schreibt über ihn in seiner „Annotatio peregrina": „Dominus Magister Nicolaus Czeler Vratislauiensis in theologia licenciandus: beneficiatus collegiatusque semel rector bis decanus fuit, quietius cultui vacaret diuino, resignauit collegiature scholasticum stipendium denuo reelectus assumere recusauit, in scholis triuialibus per tempora laborauit, in vinea domini euangelicam veritatem in Lipsensi oppido, et in alijs ciuitatibus Slesie fere per decennium predicauit, multum offitiose, hic donum habet sermonis, pronunctiacionemque laudabilem, Musica illi fuit familiaris et in practica, nunc labores manuum suarum manducare videtur . . ." Im W 1518 wird er unter den verstorbenen Mitgliedern der Artistenfakultät erwähnt (= E II 536).

Das spanische Volkslied

Von Higini Anglès, z. Zt. München

Das alte Spanien wurde häufig von fremden Volksstämmen erobert, und jeder dieser Eroberer hinterließ die Spuren seiner Kultur und seiner musikalischen Eigenart. Das spätere Spanien der Karolingerzeit erscheint uns nach und nach in verschiedene Länder mit eigener Sprache und Lebensweise gegliedert, wie die der Basken, Kastilianer, Katalanen, Galizier und Portugiesen, von denen — die Basken ausgenommen — jedes eine reiche Literatur besitzt. Trotz der verschiedenen Sprachen finden wir im Gesamtschaffen der einzelnen Jahrhunderte einen gemeinsamen musikalischen Geist, der die Volksstämme untereinander verbindet.

Nach der Meinung der meisten Fremden war bisher Spanien nur die Heimat der *Jota Aragonesa*, der Volkstänze mit Kastagnettengeklapper und Tamburinen und des andalusischen *Cante hondo* (= jondo). Aber das wirkliche Spanien ist anders. Ohne vorerst auf Einzelheiten einzugehen, möchte ich hier nur darauf hinweisen, daß die spanischen Volkslieder und Tänze uns ein viel besseres Bild von der musikalischen Kultur im Mittelalter übermitteln, als dies bei der Volksmusik anderer Völker Europas der Fall ist. Der Grund hiervon ist darin gelegen, daß unser Volk noch ein einfaches, naturverbundenes Leben führt, das jeden aufdringlichen Kultureinfluß meidet und die alte Überlieferung pflegt; darin wurde es unterstützt dadurch, daß es im Hochgebirge lebt.

Als ich vor mehreren Jahren in den katalanischen Pyrenäen und anderen Bergprovinzen Kataloniens Volkslieder sammelte, begegnete ich noch einigen tiefmittelalterlichen Volksbräuchen. Das dortige, vom modernen Leben noch gänzlich unberührte Bergvolk sang auf den Feldern und in den Häusern zarteste Melodien, die mittelalterliche Tönung hatten. Seine Tänze hatten eine Art, die an die religiösen Reigen der mittelalterlichen Passionsspiele und liturgischen Mysterien, ebenso wie an die alten höfischen und volksmäßigen Tänze gemahnt. Das bemerkten wir auch in anderen katalanischen Gebietsteilen und auf den Balearen. Andere Musikforscher machten dieselbe Wahrnehmung in Galizien, Andalusien, Kastilien usw. Die alten Rundtänze sind heute noch in unseren Landstrichen ebenso gebräuchlich wie früher. Die *Sardana*, ein Rundtanz, kann immer noch, von Tausenden getanzt, in den katalanischen Städten bewundert werden. Die vielfach verschlungene Schrittbewegung der Sardana und besonders mehrerer anderer Tänze hier erinnert an die Art des Tanzens, die wir Musikhistoriker aus der Schilderung der Pariser Tänze durch den Theoretiker Johannes de Grocheo im 13. Jahrhundert kennen. Er berichtet darüber unter anderem, daß die Ausführung der Tanzschritte sehr kompliziert war und die jungen Tänzerscharen auf die Tanzbewegung sehr achtgeben mußten.

Die meisten der anderen Länder Spaniens haben sich bekanntlich in ihrer Sprache dem Kastilianischen angeschlossen, die Kultur aber ist in bodenständiger alter Art weitergeführt worden; und so besitzt jedes der verschiedenen Länder seinen eigenen Liederschatz. Daß es so vielfältige Liedprovinzen, wie man sagen kann, gibt, geht immer auf dieselbe Ursache zurück: auf Überbleibsel der musikalischen Kultur der verschiedenen Völker, die einstens diese Länder durchzogen haben. Die Forscher der Volksmusik in Galizien, in den Basken-Provinzen, Asturien und Kastilien machten dieselbe Wahrnehmung, die sich mir auf meinen Liedexkursionen ergeben hat. Dort überall, einschließlich Katalonien, haben sich Eigentümlichkeiten der mittelalterlichen Lieder erhalten, und zwar stärker und reiner als in den hier nicht genannten Ländern.

Die Rolle des Volksliedes in der Musikgeschichte Spaniens

Die musikalische Kultur, die durch die Westgoten nach Spanien gebracht wurde, muß auf die eingeborne Bevölkerung einen sehr bestimmten Einfluß ausgeübt haben. Bis jetzt wußten wir nur einiges über die kirchliche Musik der Westgoten im 6. und 7. Jahrhundert. Als die Araber kamen, starb aber die westgotische Kultur nicht aus; sondern das Volk hat sich insbesonders nach Asturien zurückgezogen, wo in dem neugegründeten Königreich Staatswesen und Sitten und Gebräuche der Westgoten beibehalten wurden. Damit erklären sich die merkwürdigen Parallelen, die zwischen älteren deutschen und älteren spanischen Liedtexten bestehen. Wenn man ferner die Tänze, die jetzt noch in Spanien und besonders bei den Basken gebräuchlich sind, historisch näher untersucht, kann man finden, daß der Einfluß der gotischen musikalischen Kultur sich nicht auf den kirchlichen Bereich beschränkt, sondern sich auch auf das weltliche Leben erstreckt hat. Meine Forschungen hierüber sind noch nicht abgeschlossen. Aber eines sei hier hervorgehoben: Isidor von Sevilla in seiner Regula monachorum erwähnt die Lieder der Arbeiter in Spanien, wenn er schreibt: „Sic enim saeculares opifices inter ipsos labores amatoria turpia cantare non desinunt, atque ita ora sua in cantibus et fabulis implicant, ut ab opere manus non substrahant". Der hl. Valerius „Asturicensis (Astorga) Provinciae indigena" aus der Mitte des 7. Jahrhunderts berichtet uns, daß die joculares auch im Spanien der Westgoten gut bekannt waren[1].

Die Eigenart des überlieferten Volksliedes in Spanien ist, wie bereits angedeutet, die natürliche Auswirkung der musikalischen Kultur der verschiedenen Völker, die das Land in früheren Zeiten durchzogen. Die bekannten nicht-liturgischen mittelalterlichen Melodien, die mit Musik erhalten sind, wurzeln zum Teil im Volkslied. Daß schon die alten Bewohner der iberischen Halbinsel dem Volkslied sehr zugetan waren, ist bekannt aus den römischen Satyrikern Juvenalis, der der trajanischen Zeit angehört, und Martialis, der aus Spanien stammte und in Rom dem Kaiser Titus eine Schrift über Schauspiele (Liber spectaculorum) gewidmet hat. Mit Nachdruck darf hervorgehoben werden, daß Spanien vorläufig die einzige Nation Europas ist, welche die ältesten, nicht-liturgischen lyrischen Weisen auf-

[1] Vgl. unseren Aufsatz „La música medieval en Toledo hasta el siglo XI" in: Spanische Forschungen der Görres-Gesellschaft, Erste Reihe, 7. Bd. (1938).

weisen kann. Bei anderer Gelegenheit haben wir schon über die Lieder des Bischofs Eugen von Toledo († 657)[1], das Hochzeitslied aus der Mitte des 9. Jahrhunderts und die lateinische nicht-religiöse Lyrik des Mittelalters gesprochen, die mit Musik in Spanien erhalten sind. Dazu teilt uns A. Gastoué seine neuen Forschungsergebnisse mit, die in jeder Hinsicht für die Geschichte der altspanischen musikalischen Lyrik wertvoll sind[2]. Als Gastoué die liturgischen und musikalischen Handschriften der Bibl. Nationale in Paris durcharbeitete, um einen Katalog der mittelalterlichen Handschriften, die Musik enthalten, aufzustellen, fand er unter anderem bis heute unbekannt gebliebene lyrische Dichtungen mit Musik, die der Zeit Eugens von Toledo und Isidors von Sevilla († 636) zuzuschreiben sind.

In diesem Zusammenhang dürfen wir nicht übersehen, daß Spanien eine der Nationen Europas ist, die Musikzeichen aufweisen kann, die viel älter sind, als man bisher glaubte. Daß viele Musikwissenschaftler an dem Vorhandensein einer europäischen Musiknotation, die noch über das Ende des 8. Jahrhunderts zurückgeht, zweifelten, hat hauptsächlich seinen Grund in der Unkenntnis der noch älteren Musikhandschriften und in der unrichtigen Auslegung der Worte Isidors von Sevilla: „*Nisi enim ab homine memoria teneantur, soni pereunt, quia scribi non possunt.*" In einer anderen Arbeit haben wir nachgewiesen, daß Spanien im 7. Jahrhundert bereits eine sehr bestimmte neumatische Musiknotation besaß. Diese Notenschrift konnte genau die Zahl der Noten angeben, welche auf jede Silbe gesungen werden mußte. Sie konnte jedoch nicht eindeutig die Tonhöhe und die Intervalle angeben, in welchen diese gesungen werden sollten. Deshalb hatte Isidor geschrieben: „soni pereunt, quia scribi non possunt" und darum mußte man eben die Weisen auswendig lernen[3].

Der Nachweis, daß die Neumen viel älter sind als die bisher bekannten ersten Denkmäler mit Neumeneintragungen, läßt sich noch weiter zurückführen. In dem Traktat *Liber de promissionibus*, der bis vor wenig Jahren dem Prosper von Aquitanien (gest. 463?) zugeschrieben wurde und nunmehr dank den Forschungen Dom Morins als Werk des *Quodvultdeus* festgestellt wurde, finden wir den ältesten Hinweis auf musikalische Zeichen (Neumen?, jedenfalls nicht Buchstabennotation). Der Verfasser, wahrscheinlich vor 400 in Karthago geboren, wurde Schüler Augustins. Um 437 wurde er Bischof von Karthago; zur Zeit der Einnahme dieser Stadt durch die Vandalen unter Geiserich mußte er schon 439 als Verbannter nach Kampanien gehen und er ist wahrscheinlich um 453 zu Neapel gestorben[4].

---

[1] Vgl. El Còdex Musical de Las Huelgas I, Barcelona 1931, 25ff.

[2] Wir sind ihm sehr verbunden für die Überlassung dieser Funde.

[3] Vgl. „Die mittelalterliche Musik Spaniens und ihre religiöse Bedeutung" in: Jahresbericht der Görres-Gesellschaft, 1938; „La música medieval en Toledo hasta el siglo XI" in: Spanische Forschungen.

[4] Über das Werk von Quodvultdeus vgl. Dom Morin, Revue Bénédictine XXXI (1914 bis 1919, April 1914), 156/162. Desiderius Franses, Die Werke des hl. Quodvultdeus, Bischofs von Karthago, gestorben um 453 (Veröffentlichungen aus dem Kirchenhistorischen Seminar München IV, Reihe Nr. 9, München 1920). P. Schepens, Les œuvres de saint Quodvultdeus (Recherches de Science rel. 13 (1923) 76/78). B. Capelle, Bulletin d'ancienne littérature chrétienne latine Tom. I (1921—1928), (1929), 99ff.

In dem vorerwähnten Traktat, in dem sich überhaupt viele Andeutungen über die Musik seiner Zeit finden, bringt er unter anderem folgende Stelle:

> Restat, ut arbitror, musicorum voluptas; habes organum ex diversis fistulis sanctorum apostolorum, doctorumque omnium ecclesiarum aptatum, quibusdam accentibus, gravi, acuto et circumflexo, quod musicus ille Dei Spiritus per Verbum tangit, implet et resonat; habes clavem David, qui claudit et nemo aperit; aperit et nemo claudit (Apoc. 3, 7); chrismatis oleo et aqua baptismi cuncta consecrans ac decorans. Ad huius organi suavissimas et dulcissimas voces pervenerunt principes conjuncti psallentibus in medio adolescentularum tympanistriarum (Psal. 67, 26). Et quae sint haec sequitur: In ecclesiis benedicite Dominum. Hae adolescentulae ecclesiae dum tympanum tangunt, id est, pellem mortui animantis extensum in ligno, scilicet Christum praedicant crucifixum. Huius tympani tam magni sonus totius mundi jam mulcet auditus usw.[1].

Der Verfasser führt hier eine Metapher mit lauter musikalischen Ausdrücken durch; er kennt so viele musikalische Dinge; wir bekommen ein Bild vom Musiktreiben der Zeit. Quodvultdeus lebte fast hundert Jahre vor Boethius (gest. um 524) und weit darüber vor Cassiodor (gest. 580). Seine Worte berichten uns, daß zu seiner Zeit bereits eine Musiknotation gebräuchlich war, die dieselben Grundzeichen wie die Neumen verwendete. Nun stammt der Verfasser, wie gesagt, aus Karthago; die spanische Kirche und Liturgie hat vieles von Karthago übernommen, vielleicht auch Musik. Quodvultdeus gehört ferner zum Kreis der Freunde, Jünger und Verteidiger Augustins wie der soeben genannte Tiro Prosper von Aquitanien; und im 5. und zu Anfang des 6. Jahrhunderts war Aquitanien das Zentrum der christlichen Kultur in Europa; im späteren 6. und 7. Jahrhundert erscheint dann die westgotische Kirche Spaniens mit Toledo als Emporium der christlichen Bildung und Musik. Das alles stimmt zusammen mit den neuesten Ergebnissen über eine Musiknotation in Italien schon im 7. Jahrhundert, in Gallien schon seit dem 5. Jahrhundert[2].

Bei einer anderen Gelegenheit werden wir auch nachweisen können, daß der Reichtum der Volksmelodien in den *Cantigas de Santa Maria* von Alfons dem Weisen, König von Kastilien und León (1252—1284), soweit sie Weisen volkstümlichen Charakters sind, die Zahl der Lieder übertrifft, die in dem Liedgut der französischen Trouvères und der provenzalischen Troubadours enthalten sind. Dasselbe gilt für die weltliche und religiöse Lyrik des 13. und 14. Jahrhunderts.

Als wir über den Reiz einiger spanischen Sequenzenweisen aus dem Mittelalter sprachen, behaupteten wir und heute betonen wir es von neuem, daß dieser auf das Volkhafte zurückzuführen ist, das aus diesen Weisen spricht[3]. Zu Beginn

---

[1] Vgl. Migne, Patrol. lat. 51, 856. Dom Germain Morin hat mich auf diese Stelle aufmerksam gemacht; ich spreche ihm hier nochmals meinen besten Dank aus.

[2] Vgl. unseren Aufsatz „La música medieval en Toledo hasta el siglo XI".

[3] Die Frage der volkstümlichen Melodien der Sequenzen, der Tropen und anderer Gesänge des liturgischen und außerliturgischen Repertoriums des Mittelalters bei den verschiedenen Völkern Europas ist noch nicht erforscht worden. Es ist eine jener Fragen, die seit vielen Jahren unser Interesse erregen. Über diese Frage und über das Volkslied in der Lyrik der mittelalterlichen Troubadours werden wir sprechen in unserer Arbeit „Die Melodien der provenzalischen Troubadours und das katalanische Volkslied", die wir für The Musical Quarterly von New York vorbereiten.

des 15. Jahrhunderts begegnen wir dem spanischen begleiteten Lied, dessen Zartheit nicht nur auf die Schönheit der ihr zugrundeliegenden Liebesdichtung zurückgeht, sondern auch in besonderer Weise auf die Melodie selbst, die oft volkstümlichen Ursprungs ist[1]. Dasselbe trifft zu für die Madrigalisten und Vihuelisten Spaniens im 16. Jahrhundert, die aus dem kastilischen volkstümlichen *Romancero* das Beste auswählten, um es in den Palästen der Aristokratie vorzutragen[2]. Das volkstümliche Element der spanischen Musik durchweht viele *Tonos humanos* (d. h. weltliche Weisen) und die *Tonos divinos, a lo divino* (d. h. religiöse Weisen) und die *Villancicos* (d. h. Cantaten) des 17. und 18. Jahrhunderts; die Volksweise ist die Grundlage der spanischen Bühnenmusik der vergangenen Jahrhunderte[3]. Ohne Kenntnis der Musik des spanischen Volksliedes wird man schwerlich die musikalischen Leistungen nicht nur der spanischen Komponisten des 15. bis 18. Jahrhunderts richtig werten können, man wird auch nicht die Klavierwerke des Domenico Scarlatti († in Madrid 1757)[4] und die Musik, die Luigi Boccherini († in Madrid 1805) am Hofe von Madrid schrieb, ganz verstehen[5].

Der Ausländer, der das spanische Volkslied als Ganzes studieren will, verliert häufig die Orientierung, weil er die in Spanien gemachten Studien, die Bibliographie und die wichtigsten in Spanien erschienenen Sammlungen nicht kennt. Der Romanist kann sich leichter wenigstens einen Überblick über sie verschaffen. Beim Musikwissenschaftler ist die Kenntnis der spanischen Literatur und namentlich auch der altspanischen Sprache nicht allgemein vorauszusetzen. Ihm wollen wir hier vor allem dienen. Freilich, fern von unserer unglücklichen Heimat, ohne die nötigen Bücher und wissenschaftlichen Aufzeichnungen können wir dem Leser keine vollständige und ins einzelne gehende Bibliographie über diese Frage bieten. Doch hoffen wir, daß die nun folgenden Ausführungen einen Begriff geben können von dem Wesen des spanischen Volksliedes und den wichtigsten Studien, die bisher darüber vorliegen.

---

[1] F. Pedrell, Cancionero Popular III u. IV. (Valls 1920). H. Anglès, Festschrift für Theodor Kroyer, 1933, S. 62—68.

[2] Von den Biographien der bekannten spanischen Meister der alten Vihuela, deren Werke wir noch besitzen, kannten wir kaum etwas. Auf Grund unserer Forschungen in den spanischen Archiven können wir sagen, daß einige von ihnen im Dienst der Königinnen von Spanien und anderer Edlen von Kastilien standen. Siehe Revista Musical Catalana, April 1936.

[3] O. Ursprung, „Celos usw.", die älteste erhaltene spanische Oper. In: Festschr. f. A. Schering, Berlin 1937.
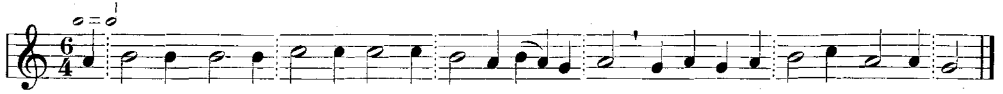
[4] Die Frage über die Tätigkeit und über den Tod von Domenico Scarlatti in Madrid wurde durch die archivalischen Urkunden geklärt, die bis zur Gegenwart unbekannt waren und die uns Dr. Luise Bauer (München) in ihrer Dissertation „Die Tätigkeit Domenico Scarlattis und der italienischen Meister seiner Zeit in Spanien" bietet. Diese Arbeit lag zum Druck für die Musikalische Abteilung der Bibliothek von Katalonien (Barcelona) bereit, als im Juli 1936 die spanische Revolution ausbrach. Der Wert der Dokumente, die Bauer bietet, gewinnt an Bedeutung, wenn wir bedenken, daß durch die Niederbrennung der Kirchen und Archive von Madrid viele dieser Urkunden für immer verloren sind.

[5] Vor einigen Jahren arbeiteten wir an zehn oder zwölf Archiven von Madrid, um die Sterbeurkunde von Boccherini zu suchen, jedoch ohne Ergebnis. Dafür fanden wir eine Reihe seiner Quintette, die bisher unbekannt waren, und interessante biographische Nachrichten.

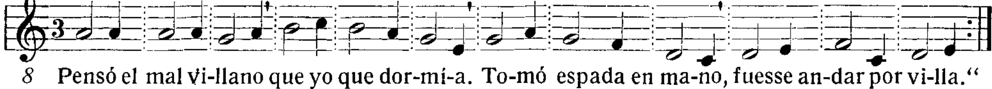
Studien über die spanische Volksmusik

Der spanische Theoretiker Francisco Salinas hat unbewußt schon im 16. Jahrhundert den Grund gelegt zu den vergleichenden Volksliedstudien unserer Tage. Francisco Salinas wurde 1513 zu Burgos geboren und starb 1590 in Salamanca. Von Geburt fast blind, war er ein Schüler der Universität Salamanca und später in Italien Organist in der Kapelle des Herzogs von Alba, des Vizekönigs von Neapel. Während seines zwanzigjährigen Aufenthaltes in Italien studierte Salinas in der vatikanischen Bibliothek zu Rom die lateinischen und griechischen Musiktheoretiker. 1561 nach Spanien zurückgekehrt, wirkte er von 1563—1567 als Organist an der Kathedrale von León. Alsdann wurde er als Professor auf den Lehrstuhl für Musik an die Universität Salamanca berufen[1]. Salinas erzählt uns in seinem Werk *De Musica libri septem* (Salamanca 1577), wie er während seines Aufenthaltes in Kastilien, Rom und Neapel sich bemühte, alle Volksweisen, die er hörte, auswendig zu lernen, angefangen von Liedern der italienischen Frauen, die an den Straßenecken Roms Kastanien rösteten, bis zu den alten Romanzen und Arbeitsliedern der kastilischen Bauern. In seinem Traktat widmet Salinas das 5. Buch der Untersuchung: „Quid sit Rhythmus". Von der Idee beherrscht, die antike Metrik mit der neueren zu verschmelzen, verwechselt Salinas, den Humanisten folgend, Akzent mit Quantität. Bestätigung für seine Theorie sucht er sodann im überlieferten Volkslied und erwähnt dabei im 6. und 7. Buch vorübergehend Melodien aus Spanien, Italien und Frankreich. F. Pedrell war der erste, der sich mit diesem Teil des Buches von Salinas eingehender befaßte[2]. Obgleich Salinas manchmal nur die halbe Melodie oder deren Vordersatz anführt, so ist doch alles für uns von größtem Interesse.

Als Beispiele für die alten spanischen Volkslieder übertragen wir einige Melodien aus dem Werk von Salinas. Indem er „De iambicis metris et diversis eorum speciebus" spricht, schreibt er S. 302: „Ad hoc metri genus videtur institutus cantus hujus cantilenae vulgatissimae cum epodo dimetri acatalectici:
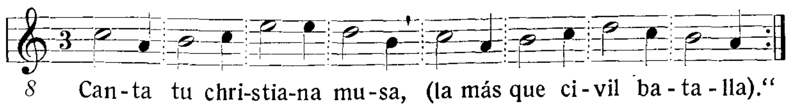


S. 305: „In quo metri genere multi cantus apud Hispanos instituti reperiuntur, qualia sunt haec:



[1] H. Anglès, La música en España, 365f.

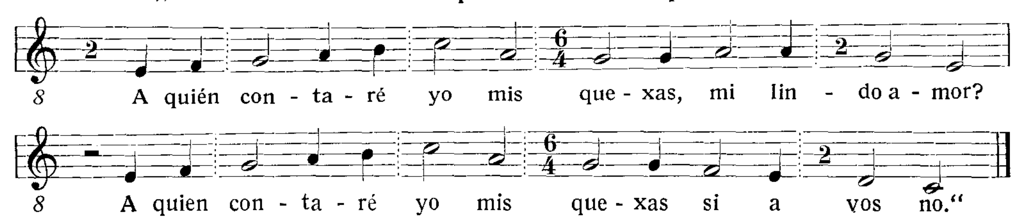
[2] F. Pedrell, Folklore musical castillan du XVI[e] siècle (Sammelbände der IMG I); Estudio sobre una fuente de folklore musical castellano del siglo XVI (in seinem Werke „Lirica nacionalizada, Estudios de Folklore Musical. Paris 1918); La cançó popular catalana, Barcelona 1906; El Cancionero Musical Popular Español I, wo er eine Auswahl der Melodien, die Salinas uns bewahrt hat, herausgibt. Vgl. H. Anglès, El Mestre Pedrell i la Cançó popular catalana (Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials, Vol. I. — Fascicle II, Barcelona 1928, 405/16).

S. 307: „Cantus eorum hic esse potest: quo metri genere pangi possunt omnes illae Hispanae copulae, sic enim vocantur, quae dicuntur artis regiae, octo syllabarum, omnium usitatissimae narrandis historiis, et fabulis aptissimae qualis est illa:
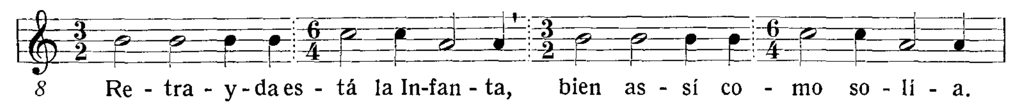


Der Text wurde aus dem *Debate de la Razón contra la Voluntad* von Juan de Mena (1411—1456) genommen.
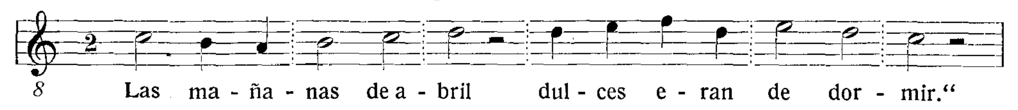
S. 326: „Notissimus cantus est quem vocant *las quexas*:



S. 346: „Ad quos omnes compositiones Hispanae, quibus historiae seu fabulae narrantur, ab antiquis nostris canebantur, qualia sunt haec: Retrayda está la Infanta, Bien assí como solía. Quorum cantus antiquissimus et simplicissimus hic erat:



S. 363: Cui simile est hoc Hispanum:



Der Spanier Antonio Eximeno, der im 18. Jahrhundert lebte, stellte — nachdem er die musikalische Ästhetik des Theaters seiner Zeit studiert hatte — die Behauptung auf, daß „jedes Volk seine musikalischen Werke auf dem nationalen Volkslied aufbauen" müsse. Dieser Eximeno (1739—1808) war ein nach Italien geflüchteter spanischer Jesuit und Verfasser des Werkes *Dell' origine e delle regole della Musica* (1774). In diesem nimmt er Stellung gegen das allzuviele Theoretisieren der Meister des Kontrapunktes seiner Zeit und stützt sich schon auf das Volkslied als auf ein neues Gebiet wissenschaftlicher Erkenntnis. Eximeno war außerdem der erste, der über den *gusto popular* in der Musik sprach[1]. Unter den Vorläufern der spanischen Folkloristen begegnen wir in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dem berühmten Jovellanos, der aus Gijón in Asturien stammte und dem wir eine Beschreibung der berühmten asturischen *Danza prima* und des

[1] **M. Menéndez y Pelayo,** Historia de las ideas estéticas, Madrid 1833—91. F. Pedrell, Por nuestra música, Barcelona 1891.

asturischen Volksliedes verdanken[1]. Obgleich die altspanische Musik im allgemeinen auf das alteigene Volkslied sich gründete und obgleich Salinas und Eximeno bereits den Weg gebahnt hatten, befaßte sich doch seitdem niemand mit dem Studium des Volksliedes, bis die Literaten der Romantik den Wert der spanischen Romanzen neu entdeckten. Die deutsche Romantik, die sich die Wiederherstellung der ursprünglichen Inspiration in den modernen Literaturen zum Ziele setzte, fand im *Romancero* ein wundervolles Vorbild. Aber schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts bezeichnete der schottische Hellenist Thomas Blackwell beim Studium des Homer die maurisch-spanischen Romanzen als Muster der wahren Volksdichtung. Neben England steht Deutschland mit seinen Bestrebungen, der Romanze wieder Geltung zu verschaffen. Friedrich Schlegel legte die Romanze des Conde Claros einem Drama zugrunde, das bestimmt war, die neuen Anschauungen zu verbreiten. Herder veröffentlichte 1778 seine Volkslieder, unter die er einige spanische Romanzen aufnahm, mit der Bemerkung: „Die spanischen Romanzen sind die simpelsten, ältesten und überhaupt der Ursprung aller Romanzen.“ 1815 erkannte Jakob Grimm in den im 16. Jahrhundert gedruckten spanischen Romanzensammlungen und in den Liedern, die das spanische Volk heute noch singt, ehrwürdige Reste bereits untergegangener uralter Dichtung. 1830/31 legte Fauvel seine Theorie über das alte Epos dar und stützte sich dabei auf die bestehende spanische und keltische Volksdichtung.

Angeregt von den Theorien der Romantiker des Auslandes verlegten sich die spanischen Literaten auf das Studium und die Ausgabe des Volksliederschatzes. Die erste Ausgabe des *Romancero* von Augustín Durán erschien in Spanien 1822/32, die zweite 1849/51[2]. In der Sammlung Duráns entdeckte man einige Fehler; besonders fiel die geringe Treue in der Wiedergabe der Texte auf. Diesem Übel wurde abgeholfen durch die neue Romanzenauswahl von F. Wolf und C. Hofmann[3], die 1856 in Berlin erschien. Seit der Veröffentlichung des *Romancero* von Durán fing man an, mündliche Versionen in Spanien zu sammeln: In Asturien

---

[1] Vgl. Obras de Jovellanos, in: Rivadeneyra, Biblioteca de autores españoles (Madrid 1846ff.) II, 299ff. M. Menéndez y Pelayo, Antología de poetas líricos castellanos X. Madrid 1900, 9ff.

[2] Romancero General, o Colección de Romances castellanos anteriores al siglo XVIII (Biblioteca de Autores españoles X, Madrid 1849, und XVI, Madrid 1851).

[3] Primavera y Flor de Romances, o Colección de los más viejos y más populares romances castellanos, 2 Bde. (Berlin 1856). Siehe F. Wolf, Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur (Berlin 1859), 303/554: „Über die Romanzenpoesie der Spanier“. Als andere Textsammlungen zitieren wir: E. de Ochoa, Tesoro de los romances y canciones españolas (Colección de los mejores autores españoles. Bd. 16, Paris 1838). — J. de Sancha Romancero y cancionero sagrados, in Biblioteca de autores españoles, Bd. 35 (1855). — N. Alonso Cortés, Romances populares de Castilla, Valladolid 1906. — S. Griswold Morley, Spanish Ballads, with introduction, notes and vocabulary, New York 1911. — H. Thomas, Early Spanish Ballad in the British Museum, Cambridge 1927. — Vgl. J. Hurtado und A. Gonzáles Palencia, Historia de la literatura española, 218f. — L. Pfandl, Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit (Freiburg i. B. 1929), 603, und James Fitzmaurice Kelly, Geschichte der spanischen Literatur, übersetzt von E. Vischer, Heidelberg 1925, wo reiche Literatur angegeben ist.

arbeiteten José Amador de los Ríos (1859)[1] und Juan Menéndez Pidal (1885)[2]; in Andalusien und Extremadura Fernán Caballero, A. Machado und F. Rodríguez Marín[3]. Die Funde des Pablo Piferrer (1818—1848), Dichter und intuitiver Musikkritiker, bereiteten Mariano Aguiló und Manuel Milá y Fontanals in Katalonien die Wege[4]. J. M. Quadrado v. Mallorca sammelte im Volke die katalanische Romanze *Don Joan i Don Ramon*, welche zum Studium der katalanischen Volkslieder anregte. Milá bekämpfte 1853 und besonders 1874 auf allen Fronten die zähe Voreingenommenheit der Romantiker in bezug auf den Ursprung des Epos und legte neue Gesichtspunkte dar, die zum Teil heute noch haltbar sind[5]. Milá studierte das Volkslied nicht nur theoretisch, sondern durchzog viele Dörfer Kataloniens auf der Suche nach volkstümlichen Texten und Melodien. Seine streng wissenschaftliche Textsammlung, der einige Melodien beigegeben sind, erschien 1853 und 1882[6]. Francisco Alió (1891)[7] und Mariano Aguiló (1893)[8], sowie einige Jahre vorher F. Pelay Briz (1866—1877)[9] schreiben schon den Volksweisen die größte Bedeutung zu.

Bis 1900 glaubte man, daß der poetische Zug, der sich beim sangesfrohen Volk Kataloniens und Asturiens so lebendig erhalten hatte, im Inneren der Halbinsel, besonders in jenen Teilen, die die Heimat der Romanze waren, allmählich verloren gegangen ist. Kastilien nahm an der literar-wissenschaftlichen Bewegung zugunsten des spanischen Volksliedes vollen Anteil, hauptsächlich unter dem Einfluß von zwei großen Männern der spanischen Wissenschaft, die das literarische Werk von Milá und Fontanals fortsetzten: Marcelino Menéndez y Pelayo[10] und Ramon Menéndez Pidal. Besonders der letzte hat wie kein anderer den bereits literarisch festgehaltenen Volksliederschatz Kastiliens gesammelt und studiert und ihn durch den in Kastilien noch lebendig gebliebenen ergänzt[11].

---

[1] Amador de los Ríos übergab die asturischen Romanzen seinem Freund F. Wolf 1859, der sie im Jahrbuch für romanische und englische Literatur herausgab.

[2] Siehe sein Werk Poesía popular. Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyazas y filandones. Madrid 1885.

[3] Vgl. seine Bände von Cantos populares. Madrid 1883ff.

[4] Vgl. sein Werk: „Mallorca“ in: Recuerdos y bellezas de España (1845).

[5] Observaciones sobre la poesía popular con muestras de romances catalanes inéditos. (Barcelona 1853); deutsche Übertragung von Wolf (1857); Milá y Fontanals, Obras Completas VI (Barcelona 1898).

[6] Romancerillo catalán. Canciones tradicionales[2] (Barcelona 1882), auch Bd. VII seiner Obras Completas. Vgl. L. Nicolau d'Olwer, Epistolari d'En Milà i Fontanals. Correspondència recollida i anotada. Tom I. Anys 1840—1874. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans 1922.

[7] Cançons populars catalanes recollides i harmonitzades, Barcelona 1891.

[8] Romançer popular de la terra catalana. Cançons feudals cavallaresques, Barcelona 1893. Um das folkloristische Werk von Aguiló kennen zu lernen, vgl. J. Ponti, Obra des Cançoner Popular Català II (Barcelona 1928), 13/60.

[9] Cançons de la terra. Cants populars catalans, 5 Bde. Barcelona 1866—77.

[10] Vgl. in seinem Werk Antología de poetas líricos castellanos, Madrid 1890—1908, Romances populares recogidos de la tradición oral (Suplemento a la „Primavera y Flor de Romances“ de Wolf), 3 Bde. Derselbe, Tratado de los romances viejos, in Antología de poetas líricos castellanos, Bd. XI—XII, Madrid 1903 u. 1906.

[11] Außer seinen angeführten Arbeiten siehe seine Notas para el romance del Conde Fernán

Die Literarhistoriker, die die Texte des spanischen Volksliedes untersucht und gesammelt haben, waren keine Musiker. Wenn sie im Anfang ihrer Volksliedforschung die Mitarbeit von Fachmusikern gefunden hätten, böte uns Spanien heute einen herrlichen Schatz von Volksweisen, der unvergleichlich reicher wäre als der heute vorhandene. Als man nämlich vor hundert Jahren mit dem Studium des spanischen Volksliedes begann, sang das Volk viel mehr als heutzutage, und die Reinheit der Melodien, die wir noch heute einzig in den entlegensten Gebieten hören können, war damals in Spanien etwas ganz Alltägliches. Aber obgleich die Literarhistoriker keine Musiker waren, waren sie doch bald überzeugt, daß die Weise des Volksliedes mit seinem Text ein einheitliches Ganzes bildet. Deshalb fingen die genannten Gelehrten bei ihren Wanderungen durch die Ortschaften auf der Suche nach Romanzen und interessanten Texten an, die Melodien auswendig zu lernen, die ihnen wertvoll schienen. Bei der Rückkehr von ihren folkloristischen Streifzügen ersuchten sie einen Musikkundigen die Melodien niederzuschreiben, die sie gehört hatten. Es versteht sich von selbst, daß bei einem solchen Verfahren die Wiedergabe der Melodien wenig zuverlässig war. Das ist zu ersehen aus den angeführten Sammlungen von Rodríguez Marín, Milá y Fontanals, Pelay Briz und Aguiló.

Das Interesse für das Volkslied wurde auch bald von den Musikern gefördert. Unter diesen müssen wir unseren verehrten Meister Philipp Pedrell (1841—1922) erwähnen. Er war es, der bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts anfing, die volkstümlichen Wiegenlieder aufzuschreiben, mit denen die Mutter seine Geschwister in den Schlaf sang[1]. Ich spreche von jenem Pedrell, der einige Jahre später als der Begründer der modernen musikwissenschaftlichen Studien in Spanien

---

Gonzáles (Homenaje a Menéndez y Pelayo, Bd. 1, Madrid 1899, S. 429ff.); Los romances tradicionales en América (Cultura Española, Febrero 1906, S. 73—111); Catálogo del romancero judío-español, in Cultura Española, Noviembre 1906, S. 1045—1077, Febrero 1907, S. 161—199; La Serranilla de la Zarzuela (Studi Medievali, 1905); Poesía popular y romancero (Rev. de Filologia Española I, II und III, 1914—16); La epopeya y los romances españoles, Exámen de una antigua teoría (Rev. de Filología Esp. VIII, 1921); El Romancero Español (New York 1910); La primitiva poesía lírica española, Discurso Madrid 1919, wiederabgedruckt in seinen Estudios literarios (Madrid 1920); Floresta de leyendas heroicas españolas (Madrid 1925); Poesía popular y tradicional en la literatura española, Oxford 1922; La España del Cid, 2 Bde. (Madrid 1929), deutsche Ausgabe, München 1936; Poesía juglaresca y juglares, Madrid 1924; vgl. in Revista de Filología Española seit dem 1. Jahrg. (1914) bis 1936. Im Jahrbuch für Volksliedforschung, 5. Jahrg. (1936) S. 85/122 erschien seine Arbeit: Das Fortleben des Kundrungedichtes (Der Ursprung der Ballade), früher in Rev. de Filol. Esp. 20 (1933) herausgegeben.

Neben den Studien von Menéndez Pidal vgl. H. M. Evers, Two traces of the cycle of Guillaume d'Orange in old Spanish romances (Romanic Review Bd. 1, 1910, S. 140ff.). — R. Foulché-Delbosc, Essai sur les origines du romancero, Paris 1912. — P. Rajna, Osservazioni e dubbi concernenti la storia delle romanze spagnuole (Romanic Review Bd. 6 (1915), 1ff.). — G. Cirot, Le mouvement quaternaire dans les romances (Bulletin Hispanique Bd. 11 (1919), S. 103ff.). — S. Griswold Morley, Are the Spanish romances written in quatrains? (Romanic Review Bd. 7, 1916, 207ff.); Spanish Ballad Problems (University of California Publications in Modern Philology Bd. 13, 1925, S. 207ff.). — G. J. Geerts, El problema de los romances (Neophilologus Bd. 5, 1920).

[1] Vgl. F. Pedrell, Jornadas de arte, Paris 1918; Cancionero I, 5ff.

gefeiert wurde[1]. In seinem *Cancionero*[2] schenkte er uns Muster von Liedern der verschiedenen spanischen Länder. Er zeigte uns auch, wie man das Volkslied hören und lieben soll. Er bemühte sich sogar, eine spanische Oper im Geist des nationalen Volksliedes zu schaffen[3]. Es war Pedrell, durch den die spanischen Komponisten überhaupt das nationale Volkslied kennen lernten.

Am Ende des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts traten in Spanien, besonders in Katalonien, Dilettanten und Fachmänner auf, die sich eingehender mit dem Volkslied beschäftigten. Da von Staats wegen hierin nichts getan wurde, durchwanderten idealgesinnte junge Männer das Land, um die Lieder und Tänze vom Volk selbst zu hören und sie an Ort und Stelle aufzuzeichnen. Durch das katalanische Volkslied hatte Josef Anselm Clavé (1824—1874) schon in der Mitte des 19. Jahrhunderts die Arbeitermassen gehoben[4]. Den von Clavé gegründeten Chorvereinen folgten die heutigen *Orfeons*, gemischte Chorvereine. Dem Beispiel von Katalonien schlossen sich bald die anderen spanischen Gebiete an. Besonders auch in den Baskischen Provinzen waren es die Chorvereine, die mit großer Liebe das Volkslied ihres Landes pflegten[5].

Um eine Vorstellung zu geben, wie in Spanien seit vierzig Jahren die Volksliedforschung gearbeitet hat, erlaube ich mir, über diese Arbeit in Katalonien hier zu sprechen. Wie schon angedeutet, war das Interesse, welches die Literaten für das spanische Volkslied erregt hatten, auch bei den Volkskundlern, Musikern

---

[1] Vgl. Archiv für Musikw. III, 1920/21, S. 304ff. H. Anglès, Catàleg Musical de la Collecció Pedrell. Barcelona, Biblioteca de Catalunya 1920/21.

[2] Vgl. sein Cancionero Musical Popular Español. 4 Bde. (Valls 1918) 1. u. 2. Bd., zweite Ausg. Barcelona 1936. P. Aubry, Iter Hispanicum, Paris 1908.

[3] Vgl. seinen Aufsatz La música del porvenir (Almanaque musical, 1868); Por nuestra música (Barcelona 1891).

[4] Die Bedeutung der Männerchöre von Clavé wird erhöht, wenn wir bedenken, daß es in Spanien außer den Musikkapellen der Kathedralen, Klöster und anderer Kirchen seit dem 16. Jahrhundert keine anderen Kapellen gab, die sich auf die weltliche mehrstimmige Musik besonders verlegten. Selbst die Collegia musica der Studentenvereinigungen, die in den Ländern deutscher Zunge und Kultur üblich waren, kannte man in Spanien bis zum 19. Jahrhundert nicht. Es ist Tatsache, daß man in den Klöstern von Montserrat und El Escorial und anderen seit dem 16. und 17. Jahrhundert weltliche Musik für gemischte Chöre (für Männer und Knaben) aufführte. Aber die Männerchöre oder die Chöre für Männer und Knabenstimme außerhalb der Kirche oder der Klöster waren in Spanien bis zum 19. Jahrhundert nicht sehr bekannt. Die Chöre für Frauenstimmen allein, die an einigen Höfen von Norditalien im späteren 16. Jahrhundert beliebt waren, fanden sich in Spanien ausschließlich in Frauenklöstern und seit dem 18. Jahrhundert auch im Theater.

[5] Die gemischten Chöre für Männer- und Frauenstimmen, die seit Beginn des 20. Jahrhunderts in allen Gebieten Spaniens so beliebt sind, wurden hauptsächlich aus patriotischen Gründen gepflegt, und zwar besonders in Andalusien, Asturien, Katalonien, Kastilien und in den Baskischen Provinzen. Im Gegensatz hierzu wurden die obengenannten Chöre von Clavé ausschließlich in Katalonien bis heute gesungen. Für Clavé und seine Chöre hatte die Aufführung der harmonisierten Volkslieder keine patriotische oder eigentlich musikalische Bedeutung, sondern sie wurden aus sozialen Gründen gesungen, um mittels der Musik den Arbeiterstand geistig zu heben. Die Gebiete, in denen solche Chöre für Männer- und Frauenstimmen aufgeführt wurden, bedeuteten für das typische regionale Volkslied eine Heimstätte, in der es getreu bewahrt wurde.

und Komponisten sehr groß. Später sorgten verschiedene Wanderklubs dafür. Diese bemühten sich, ihre Mitglieder zu überzeugen, wie bedeutungsvoll es für das Land wäre, wenn sie auf Ausflügen nicht allein die Ethnographie und die Baukunst, sondern besonders auch die alten Lieder und Tänze des Volkes beobachten und studieren würden[1]. Seit dem Jahre 1902 veranstaltete der Chorverein *Orfeó Català* von Barcelona, der sich die Pflege und Verbreitung der katalanischen Volkslieder sehr angelegen sein ließ[2], auch jährliche Preisbewerbungen für die besten Sammlungen von katalanischen Liedern[3].

Während meiner ersten musikwissenschaftlichen Studien in Barcelona suchte ich selbst jede Woche die Armen- und Altersheime dieser Stadt auf, um die Weisen aufzuschreiben, an die sich die Leute aus Großväter-Zeiten her erinnerten. In Barcelona suchte ich überall, wo Leute vom Lande waren, die volksläufigeren Fassungen der Melodien zu erreichen. Während der Sommerferien verlegte ich mich darauf, eine Gegend nach der andern zu Fuß und zu Pferd zu durchwandern, um alles Wertvolle, das mir unterkam, zu sammeln[4]. Einige Jahre später zog ich

---

[1] Wer sich eine Vorstellung über die Art dieser Propaganda machen will, müßte die Boletín (oder Butlletí, d. i. Zeitschrift) jenes Wanderklubs studieren. Hier wird man viele Lieder mit ihren Melodien finden.

[2] Vgl. La Revista Musical Catalana (Barcelona, seit 1904 bis jetzt), in der das katalanische Volkslied und der katalanische Tanz behandelt werden.

[3] Wir erwähnen noch andere Sammlungen des Volksliedes in Katalonien, die früher herausgegeben sind: Antonio Noguera, Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la Isla de Mallorca, Barcelona 1893, zweite Ausg. Palma de Mallorca 1894. — Pau Bertran y Bros, Cançons y Follies populars, Barcelona 1885. — Aureli Capmany, Cançons populars, 3 Bde., Barcelona 1906f. — Editorial Avenç, Cançons populars catalanes, 4 Bde., Barcelona. — Lluis Millet, El Cant popular religiós, Barcelona 1912; derselbe, Pel nostre Ideal, Barcelona 1927. — Eudald Serra i Vilaró, El Cançoner del Calic, Barcelona 1914. — Cançons i jocs cantats de la infantesa, Barcelona, Collecció „Minerva", Vol. XLII. — Higini Anglès, Cançons populars religioses (Vida Cristiana, Barcelona 1921/22). — Francesc de P. Bové, El Penedés, Folklore dels balls, danses i comparses populars, Vendrell 1926. — Valeri Serra i Boldú, Calendari folklòric de Catalunya; derselbe, Llibre d'or del Rosari a Catalunya. Barcelona 1926. — Viçens Mª de Gibert, Cançons populars catalanes, Barcelona. — Francesc Baldelló, Cançoner popular religiós de Catalunya. 2 Bde., Barcelona 1932. — Joan Llongueras, Cançoner popular de Nadal. Barcelona 1931. — Arxiu de tradicions populars. Barcelona 1928—1932. — Sara Llorens de Serra, El Cançoner de Pineda. Barcelona 1931.

[4] Als ich in meiner Jugend begann, die Dörfer Kataloniens auf der Suche nach Volksliedern, die noch vom Volk gesungen wurden, zu durchwandern, trieb mich ein unwiderstehlicher Drang an, der der Liebe zu meinem Vaterland und zu den Volksliedern meiner Heimat entsprang. Meine ursprüngliche Absicht war hierbei, sie aus der Gefahr der Vergessenheit und des Untergangs zu retten. Und da ich sie an Ort und Stelle singen hörte, empfand ich unbeschreibliche Freude und Wonne, so daß meine Begeisterung für unsere Volkslieder schließlich in mir zur alles beherrschenden Idee wurde. Außerdem trug ich mich mit dem Gedanken, unsere Volkslieder zu benutzen, um vaterländische Musik zu komponieren. Deshalb wählte ich während der sechs Jahre des Studiums der Harmonie, des Kontrapunktes und der Fuge immer — neben den Melodien der Choräle von J. S. Bach — Themen der Volkslieder, die ich gesammelt hatte, als Themen für meine Arbeiten. Bald konnte ich mich auch davon überzeugen, wie reich einige Melodien des gregorianischen Repertoriums der lateinischen Kirche an volkstümlichen musikalischen Elementen waren. Als natürliche Folge davon widmete ich mich mit aller Begeisterung dem Studium der Probleme, die die gregorianischen Melodien einschließen. Damals wußte ich noch nicht, wieviele dieser Melodien aus den spanischen Ländern mir eines Tages helfen sollten,

nicht mehr allein aus; mit mir ging ein Literat, der die Texte der Lieder aufschrieb. Bei anderen Gelegenheiten waren wir zu dritt; der eine machte ethnographische Studien, der andere schrieb die Texte auf, während ich die Aufzeichnung der Musik besorgte. Was wir alles getan haben, um das Herz der einfachen Arbeiter in den Pyrenäen und in den an Frankreich grenzenden Tälern zu gewinnen und um zu erreichen, daß sie ohne Scheu, in vollster Unbefangenheit sangen, das läßt sich im einzelnen gar nicht erzählen. Wir kamen gerade noch rechtzeitig; wir trafen schon alte Leute, die nicht mehr viel sangen, und junge, die dem Volkslied bereits entfremdet waren und die modernen *couplets* (Schlager) vorzogen, die nichts mehr mit den überlieferten Liedern ihrer Ahnen gemein haben. Um ihr Interesse zugunsten der alten Lieder zu wecken, stellten wir uns ihnen als Missionare für das Volkslied vor. Zu diesem Zweck reisten wir immer zu Fuß und führten uns in den verschiedenen Dörfern ein, indem wir Volkslieder sangen, die wir in den Nachbardörfern gehört hatten. Nach unserm Einzug in das Dorf besuchten wir den Pfarrer und Bürgermeister des Ortes, sprachen mit ihnen über den Zweck unseres Besuches und überzeugten sie von der Bedeutung unserer Aufgabe. Alsbald versammelten sich um uns mitten auf der Straße oder auf einem öffentlichen Platz hochbetagte Frauen, die ob ihrer Sangeskunst allgemein bekannt waren. Um sie zum Singen zu veranlassen, erzählten wir ihnen zuerst eine Geschichte oder eine Legende, die wir mit einem Liede schlossen. Sobald sie uns singen hörten, wurden sie so begeistert, daß einige uns baten weiterzusingen. Andere sagten uns: „Ich kann mehr als Sie", und stimmten nun ihre Weisen an. Unter diesen Frauen verdienten immer jene den Vorzug, welche noch nie eine Großstadt gesehen hatten, noch auch mit der Eisenbahn oder dem Auto gereist waren. Um die Männer zu gewinnen, gingen wir zu ihnen hinaus aufs Feld oder in den Wald, wo sie eben arbeiteten, und am Abend luden wir sie in die Dorfschenke zu einem Glas Wein und einer Zigarre ein.

Den höchsten Genuß jedoch hatten wir, wenn die Sänger einsam im Wald oder in öder Bergwelt wohnten. Das war dann ein Liederhören! Das war Einfachheit und zugleich feinstes Kunstgefühl des Volkes! Und mit soviel Schlichtheit des Liedes verband sich die Umwelt einer großartigen, unberührt gebliebenen Natur. Bald war es eine Spinnerin oder eine Hirtin, die mitten auf dem Felde saß und ihre Herde hütete, bald war es ein Köhler, der uns in seine Hütte einlud oder uns im Walde mit seinen Liedern und seiner herrlichen Stimme ergötzte. Nie wieder haben wir in so hohem Maße das Köstliche der Volksweisen erfahren wie damals in unserer Jugend, wo wir die abgelegensten Striche der Pyrenäen und der Berge Kataloniens durchstreiften. Die Legenden und Sitten, das tägliche Leben und die Lieder dieser Leute hatten sich bis dahin so rein erhalten, wie sie es im 11. und 12. Jahrhundert gewesen. Darin wurzelt für uns die ganze Kraft und das ästhetische Empfinden der reinen und ursprünglichen Volkslieder.

---

die mittelalterlichen Melodien Europas verstehen zu können. Als ich mich daran machte, die Troubadourmelodien unter der Leitung des großen Meisters F. Ludwig in Göttingen zu studieren, konnte ich sehen, wie jene Volkslieder, die ich so sehr geliebt hatte, mir äußerst wertvoll für das Verständnis und die Auslegung jener Melodien waren, die einst an den alten Höfen Europas so voller Leben waren.

Um nun das Erbgut katalanischer Lieder zu retten, gründete der Patrizier Rafael Patxot 1922 in Barcelona „Das Werk des katalanischen Volksliedes". Dieser großzügige Mäzen der Musik und Kultur Kataloniens bewerkstelligte es, daß seit diesem Jahre 1922 verschiedene Missionäre nach allen Richtungen Katalonien, Valencia und die Balearen durchziehen konnten auf der Suche nach Liedern, die uns immer mehr verloren gehen. Denn die große Entwicklung der modernen Verkehrsmittel und hauptsächlich das Radio sind das Unheil und der Untergang unseres Volksliedes geworden. Wenn zudem die kommunistische Propaganda dazukommt, welche die herkömmliche Ruhe und das patriarchalische Leben der entlegensten Teile Spaniens zerstört hat und nun auch noch die Greuel des jetzigen Krieges, dann müssen wir uns fragen: was wird übrig bleiben von diesem in vieler Hinsicht so reichen Volkslied? Gott sei Dank hatten wir in Katalonien noch Zeit, einen großen Teil des Volksliedschatzes zu einem günstigen Zeitpunkt zu retten. Forschungsreisen im Dienste des Volksliedes wurden gemacht bis zum Ausbruch der kommunistischen Revolution. Jede Mission setzte sich wenigstens aus einem Musiker und einem Literaten zusammen, die mit einem Phonographen ausgestattet waren und über die nötigen Geldmittel verfügten, um unter den günstigsten Verhältnissen arbeiten zu können. Alles bis dahin gesammelte Material ist heute gerettet und in guten Händen[1].

Als Rafael Patxot vor fünfzehn Jahren „Das Werk des Katalanischen Volksliedes" gründete, fand das bald Nachahmung in Kastilien in dem *Centro de Estudios Históricos* von Madrid. Da „Das Werk des katalanischen Volksliedes" sich mit der Sammlung der Volkslieder auf den Balearen, in Valencia, Katalonien, Rossillon und Sardinien befaßte[2], so verlegte man sich in Madrid auf das Studium des spanischen Volksliedes mit kastilianischen und galizischen Texten[3]. Der Provinziallandtag von Bilbao finanzierte die Ausgabe des *Cancionero Popular Vasco,* die J. M. de Azkue gesammelt hatte. Azkue war Präsident der Baskischen Akademie von Bilbao. Er hatte sein Leben ganz der Erforschung der Sprache und des Volks-

---

[1] Siehe F. Pujol, L'œuvre du Chansonnier populaire de la Catalogne, Illustrations à la Communication faite au Congrès d'historie de la Musique tenu a Vienne (1927). Vgl. Obra del Cançoner Popular de Catalunya I, 1928, 355ff.

[2] Von der „Obra del Cançoner Popular de Catalunya" sind bis jetzt 3 Bde. erschienen. Barcelona 1928f. Der 4. Bd. war schon gedruckt, als die spanische Revolution ausbrach. In einem 5. Bd. bringen F. Pujol und J. Amades Studien über sämtliche katalanische Tänze. Als die Revolution im Juli 1936 ausbrach, war die „Obra del Cançoner Català" schon weit fortgeschritten in der Erforschung der Gebiete von Katalonien, den Balearen und von Valencia. Die „Obra del Cançoner Català" lag in den Händen des Orfeó Català von Barcelona. Ihr technischer Leiter war F. Pujol, der zweite Direktor des Orfeó. Gegenwärtig sind an 25000 Melodien mit den zugehörigen Texten gesammelt.

[3] Ramón Menéndez Pidal hatte als Präsident des „Centro de Estudios Históricos" von Madrid die Erforschung des Volksliedes in allen Ländern spanischer Zunge organisiert. Auch die Sammlung von Madrid belief sich schon auf viele Tausende. Als kastilianische Sammlungen, die bisher veröffentlicht wurden, erwähnen wir folgende: Federico Olmeda, Folklore de Castilla, o Cancionero Popular de Burgos, Sevilla 1903. — Dámaso Ledesma, Folk-lore o Cancionero Salmantino, Madrid 1907. — Gonzalo Castrillo, Estudio sobre el canto popular castellano. Palencia 1925. — M. Fernández Nuñez, Folklore leonés. Madrid 1931.

liedes seines Landes gewidmet[1]. Die baskischen Lieder und Tänze sind fast alle schon herausgegeben worden und dadurch in Sicherheit gebracht[2]. Von Aragonien[3], Asturien[4], Galizien[5], Extremadura[6], hat man nur einen Teil der Lieder gesammelt, doch auch dieser ist bereits veröffentlicht. Was das kastilische Volkslied anlangt, so wurden viele Tausende vom *Centro de Estudios Históricos* in Madrid gesammelt. Hier aber drängt sich uns der schmerzliche Zweifel auf, ob wohl diese wenigstens endgültig in Sicherheit gebracht werden können.

---

[1] Azkue ist der Autor des „Diccionario de la lengua Vasca". Um das Wörterbuch der Sprache seines Landes schreiben zu können, mußte Azkue alle jene Dörfer zu Fuß durchwandern, in denen die baskische Sprache sich noch gut erhalten hatte. Das Studium der Volkssprache führte ihn zum Studium der baskischen Volkslieder. Die Diputación Provincial von Bilbao schrieb einen Wettbewerb aus, bei dem die beste Sammlung baskischer Melodien mit einem Preis ausgezeichnet werden sollte. Dieser fiel der erwähnten Sammlung von Azkue zu, die 1900 Weisen umfaßt. Siehe Resurreción Mª de Azkue, Cancionero Popular Vasco, 12 Bde. Barcelona 1920f.

[2] Wir erwähnen noch die folgenden Studien und Sammlungen baskischer Lieder: José de Manterola, Cancionero vasco. 3 Bde. San Sebastián 1877—80. — Ch. Bordes, La tradition au Pays Basque, Paris. — Iztueta, Guizuzcoacodantza gogangarrien condaira edo historia (1826), wo der Verfasser 52 Melodien, meistens Tänze, herausgibt. — Mr. Winson, Folklore du pays basque, Paris 1882. — Francisco Gascue († 1920), Origen de la música popular vascongada (Ursprung der volkstümlichen Musik der Basken), in: Revista Internacional de Estudios Vascos, Bilbao 1913. Derselbe, Materiales para el estudio del folklore musical vasco (Materialien zum baskischen musikalischen Folklore), ebenda 1917, in welchen er die keltische Melodie mit der baskischen vergleicht. Derselbe, El Aurresku en Guipúzcoa a fines del siglo XVIII, segun Iztueta, San Sebastián 1916. La simetría y el compás de 5 por 8, ebenda 1916, und andere Abhandlungen. — José Antonio de Donostia, Euskel Eres-Sorta. Madrid 1919. — Resurrección M. de Azkue, Música popular vasca, Bilbao, Cultura Baska 1919. Rafael Calleja, Cantos de la Montaña. Madrid 1901.

[3] Siehe Miguel Arnaudas, Colección de Cantos populares de la Provincia de Teruel, Zaragoza 1927. Etwa 266 Melodien.

[4] Wir führen eine Auswahl an: Anselmo Gonzáles del Valle, Cantos populares para piano. — José Hurtado, Cantos populares asturianos. — E. M. Torner, Cancionero músical de la lírica popular asturiana. Madrid 1920.

[5] José Inzenga, Cantos y bailes populares de España, 3 Bde. Der Bd. Galicia, Madrid ohne Jahr; Valencia und Murcia. Madrid 1888. Derselbe, Ecos de España (Tänze). — José Pérez Ballesteros, Cancionero popular gallego. — Nemesio Otaño, Cancionero popular de Galicia (unediert). — Ed. M. Torner und Jesús Bal, Cancionero Popular de Galicia, in Vorbereitung.

[6] Bonifacio Gil, Cancionero Popular de Estremadura, Contribución al folklore Musical de la Región, Badajoz, Centro de Estudios Estremeños, 1. Bd., Valls 1931/32. Etwa 374 Melodien, In folgenden Werken findet man Melodien aus den verschiedenen spanischen Gebieten: Ph. Pedrell, Cancionero Musical Popular Español, 1. u. 2. Bd. — Eduardo Ocón, Cantos Españoles. Málaga 1884. — Lázaro Nuñez Robres, Cantos populares españoles. — E. López Chavarri, El canto popular español, Barcelona, Editorial Labor. — Eduardo M. Torner, Cuarenta Canciones Españolas armonizadas, Madrid 1924. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Serie IV, Vol. 10. — Ed. M. Torner, La canción tradicional española, in dem Werk Folklore y Costumbres de España, von F. Carreras Candi herausgeg. 2 Bd., Barcelona 1931. — Luis Iruarrizaga, Cancionero popular del Rosario. Madrid 1918. — Antonio Martínes Hernández, Antología Musical de cantos populares españoles. Barcelona 1930. — Jesús Bal, Bibliographie de la chanson populaire espagnole, in: Musique et Chansons Populaires. Institut de Coopération Intelectuel de la Société de Nations. Paris (unediert).

Der spanische *Romancero*

Zum besseren Verständnis der historischen und künstlerischen Bedeutung des überlieferten Volksliedes der spanischen Länder müssen wir auch seine literarische Seite betrachten, die mit seiner Musik engstens verbunden ist. Deshalb sei uns gestattet, an dieser Stelle einige kurze Erklärungen über diese Frage einfließen zu lassen.

Bekanntlich ist Spanien, wie Großbritannien, Deutschland und Frankreich, eine der vier modernen Nationen, die ein großes nationales Epos hervorgebracht haben. Dieses Volksepos, das zuerst in Deutschland bodenständig war, wurde durch die Westgoten nach Spanien verpflanzt und blühte hauptsächlich in Altkastilien. Die erhaltene epische Dichtung Spaniens ist in ihrem Ursprung wesentlich kastilianisch, sowohl wegen der Persönlichkeiten, die sie besingt, als auch wegen des Kolorits der Lieder. Die Dichtungen, die kastilische Helden besingen, wurden ursprünglich im 10., 11. und 12. Jahrhundert verfaßt und später etwa bis zum 15. Jahrhundert wieder aufgefrischt und umgearbeitet. Diese in Kastilien entstandenen *cantares de gesta* verbreiteten sich später über ganz Spanien und feierten dann auch nichtkastilische Helden[1]. Bis heute kennen wir weder in Spanien noch im übrigen Europa authentische Weisen der alten *cantares de gesta*, aber wir hoffen, daß wir eines Tages beweisen können, daß in den *Cantigas de Santa Maria* von Alfons dem Weisen melodische Erinnerungen an diese Lieder fortleben. Als wir in jungen Jahren die Heimat durchzogen auf der Suche nach Volksweisen, konnten wir uralte Romanzen hören, die mit wundervoller Einfachheit und in einer Melodie, die halb Gesang, halb Rezitation war, vorgetragen wurden. Damals bekamen wir eine Vorstellung von dem, was diese primitiven Weisen der *cantares de gesta* einst waren.

Zum Herrlichsten des spanischen Volksliedes gehört unzweifelhaft der *romancero*. Die ältesten erhaltenen Romanzen sind nichts andres als Bruchstücke von Dichtungen, die im Gedächtnis des Volkes weiterleben, Bruchstücke, die von den alten *cantares de gesta* losgerissen wurden[2]. Diese kurzen Romanzen, die sich das

---

[1] Über die ursprüngliche Herkunft der altkastilischen Heldenepik bestehen drei verschiedene Theorien: 1. die des französischen Ursprungs. Siehe Gaston Paris, Histoire politique de Charlemagne, Paris 1865; derselbe, La légende des infants de Lara, in: Journal des Savants 1898. Ed. de Hinojosa, Discursos de la Academia Española, Madrid 1904. A. Bello, Obras Completas, tomo VI, Santiago de Chile 1883. 2. Die des germanischen Ursprungs mit wesentlich nationaler Entwicklung, vgl. R. Menéndez Pidal, L'épopée castillane à travers la littérature espagnole, Paris 1910, 10ff.; Revista de Filologia Española III, Madrid 1916, 233ff.; Flor Nueva de Romances Viejos, Madrid 1928. 3. Die des arabischen Ursprungs, vgl. Julián Ribera, Discurso, in Academia de la Historia, Madrid 1915. Über die Literatur zu dieser Frage siehe Juan Hurtado y Angel González Palencia, Historia de la literatura española, Madrid 1922, 64ff. und 107ff.; L. Pfandl, Spanische Literaturgeschichte, Bd. I, Leipzig—Berlin 1923, 8ff. u. 102. J. Fitzmaurice-Kelly, Geschichte der spanischen Literatur, 12ff. u. 484ff.

[2] Die literarische Entwicklung der epischen Lieder und der alten spanischen Romanzen hat niemand so gründlich darzustellen gewußt wie Menéndez Pidal in seinen zahlreichen Werken, auf die wir den Leser hinweisen. Für unsere Frage sind seine folgenden Worte bezeichnend: „Die alte spanische epische Dichtung unterscheidet sich von den anderen dadurch, daß sie jüngere Themen behandelt. Während die germanische epische Dichtung Ereignisse aus der Zeit der

spanische Volk so sehr zu eigen machte, lehrten die Spielleute schon seit dem 14. Jahrhundert. Ihre Blütezeit aber fällt in das 15. und 16. Jahrhundert[1]. Wer immer das spanische Volkslied studieren will, muß gründliche Kenntnisse über die Musik und die Texte dieser Romanzen besitzen.

Wir haben zu wiederholten Malen gesagt, daß der Notendruck der spanischen Musik gegenüber niemals großzügig gewesen ist. Auf den Mangel eines ausgiebigen Notendruckes ist es zurückzuführen, daß der größte Teil der von spanischen Komponisten geschriebenen Musik seit der Erfindung des Notendruckes verloren gegangen ist[2]. Dieser Mangel eines großzügigen Notendruckes, wie ihn z. B. Deutschland besitzt, macht sich besonders im Falle des spanischen *cancionero* fühlbar. Obgleich so viele volkstümliche *Romanceros* zur Förderung der Pflege des Volksliedes herausgegeben wurden, ist uns doch keiner mit seiner Musik überliefert. Als Martín Nucio seinen *Cancionero de Romances* (Amberes 1545, 2. Ausgabe 1550) veröffentlichte, um der von Spanien ausgehenden Mode entgegenzukommen, sammelte er die früher in Einzelblattdrucken erschienen Romanzen und andere Lieder, die die Spanier während ihres Aufenthaltes in den Niederlanden aus dem Gedächtnis vortrugen. Er kümmerte sich jedoch ebenso wenig darum, die Musik

---

Völkerwanderung berichtet und die französische ihre Stoffe der Geschichte der karolingischen Epoche bis zum 9. Jahrhundert entnimmt, handeln die Themen der spanischen epischen Dichtung vom 8. Jahrhundert mit König Rodrigo bis zum 11. mit Cid und sogar bis zum 12. mit Alfons VII. und König Ludwig von Frankreich. Das will sagen, daß Spanien viel zäher an der Überlieferung alter literarischer Themen festhielt und sie lebendig erhielt". Siehe sein Werk Flor Nueva de Romances Viejos, S. 9. Vgl. auch sein Buch L'épopée castillane à travers la littérature espagnole, 10ff. Über die ursprüngliche Herkunft der *Romances viejos* meinen Milá y Fontanals, Menéndez Pelayo und Menéndez Pidal, daß die früheren Romanzen nichts anders sind als Reste von spanischen *Cantares de gesta* (Chansons de geste); A. Cejador (1920) hält dafür, daß die Romanzen die kastilianische Epik eröffneten, welche die Jongleurs rezitierten, aber nicht niederschrieben. Vgl. seine Historia de la lengua y literatura castellana, Madrid 1915ff. und El cantar de Mio Cid y la epopeya castellana, in: Rev. Hispanique XLIX (1920).

[1] Menéndez Pidal schreibt: „In der Romanze leben nicht nur die Nationalhelden fort, die spanische epische Dichtung besingt auch Karl den Großen, und wie als Rest der spanischen Dichtung von Roncesvalles oder ähnlichen, die die französischen Chansons de Geste nachahmen, bewahrt sie in der Romanze viele der karolingischen Episoden ... Diese Themen der spanischen Romanze bilden eine große Ausnahme in der europäischen Literatur". Vgl. Flor Nueva, S. 13. Auf S. 15 fügt er hinzu: „Der Romancero ist nicht nur insofern episch-heroisch, als er seine Themen von den alten Heldentaten hernimmt, sondern er besingt auch nationale Großtaten und Ereignisse der Zeit, nachdem die epische Dichtung aufgehört hatte von dem gegenwärtigen Leben inspiriert zu werden. ... So entstanden die alten Romanzen, die von den maurischen Grenzkämpfen erzählen, um die Zusammenstöße und Erfolge des Krieges gegen das Königreich Granada zu verbreiten". Vgl. auch sein Buch L'épopée castillane à travers usw., 159ff. u. 305ff. Derselbe, El Romancero, in: The Hispanic Society of America, 1910 und sein Werk Epopeya y Romancero; vgl. besonders Rev. de Filología Española III (1916) 254ff.

[2] Siehe unsre Abhandlung: La música en España (Die Musik in Spanien) als Anhang zu der Geschichte der Musik von Johannes Wolf, spanische Übersetzung, Barcelona, Editorial Labor, 1934, S. 366ff. Dort legen wir dar, daß außer den Vihuela- und einigen Orgelspielern die Komponisten nur selten ihre Musik in Spanien drucken lassen konnten. Im allgemeinen ließen auch im Ausland nur jene Sänger und Meister ihre Werke im Druck erscheinen, die sich in den Dienst von Kapellen in Italien, Österreich oder Flandern begaben. Die meisten spanischen Tonsätze blieben Manuskript, darum ging soviel verloren.

hinzuzufügen. Dasselbe geschah 1550, als Estéban de Nàgera seinen *Silva de romances* in Zaragoza drucken ließ, und bei der Herausgabe der reichhaltigen Romanzensammlungen des Juan de Timoneda de Valencia, die im gleichen Jahrhundert erschienen. Die Musik der Romanzen, die der Adel sowie das einfache Volk in Spanien so sehr genoß und pflegte, besonders seit dem 15. Jahrhundert, fand nur Männer, die Abhandlungen über Musik schrieben, und die Vihuelisten des 16. Jahrhunderts, die sie in ihren Büchern retteten. Unglücklicherweise sind verschiedene Abhandlungen und Sammlungen über Instrumentalmusik, die im 16. Jahrhundert gedruckt wurden, verloren gegangen. Darum sind nicht wenige dieser ehrwürdigen Weisen zugrunde gegangen. Die spanischen Meister des mehrstimmigen Liedes im 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts sowie die Verfasser von Madrigalen, Liedern, Sonetten und Villancicos aus dem 16. Jahrhundert haben auch viele alte Romanzenweisen, die nie veröffentlicht wurden, der Vergessenheit entrissen.

Die alte Romanze litt unter dem Aufkommen der Kunstromanze des 16. Jahrhunderts und als man 1600 und 1604 den *Romancero General* veröffentlichte, wurden die alten Romanzen noch nicht aufgenommen. Von diesen neuen Romanzen, die oft in Nachahmung der alten geschrieben wurden, gab man ebensowenig die entsprechende Musik mit heraus. Trotzdem muß man sagen, daß Musik und Text der Romanzen lebendig erhalten wurden durch die Pflege des Volksliedes beim einfachen Volke, das sie mit besonderer Liebe bis auf unsere Tage weitersang. Die lebendige Pflege der Romanzen hat sich nicht nur in den kastilianisch sprechenden Gebieten der Halbinsel erhalten, sondern mit derselben Frische auch in den Dörfern Kataloniens und Portugals, wenn auch die Romanze im Einflußbereich literarischer und höfischer Kreise von der Mitte des 17. Jahrhunderts an und während des 18. Jahrhunderts in Vergessenheit geriet. Sehr merkwürdig ist, daß die Juden, die 1492 aus Spanien vertrieben wurden, es verstanden haben, die Romanzen in außerordentlicher Fülle in ihren jüdisch-spanischen Kolonien zu bewahren, so in Marokko, auf dem Balkan, in Kleinasien, Syrien und Ägypten. So weit wir Einsicht nehmen konnten, sind ihre Weisen manchmal fast identisch mit denen, die wir in Spanien gehört haben. Nach Menéndez Pidal lebt die Romanze fort von den Balearen bis zu den kanarischen Inseln, den Azoren und Madeira, in ganz Amerika von Neumexiko bis Patagonien[1].

Der spanische Liederschatz beschränkt sich nicht in der Hauptsache auf die Romanzen. Natürlich ist, literarisch betrachtet, die Romanze das Kernstück des spanischen Cancionero. Musikalisch gesehen jedoch begegnen uns unschätzbare Perlen der Kunst nicht nur in den Weisen der Romanzen, sondern auch auf allen anderen Gebieten der spanischen Volksmusik. Alle Gegenden Spaniens haben sich ihre köstlichen Wiegen-, Liebes-, geistlichen und Arbeitslieder erhalten.

---

[1] Flor Nueva de Romances Viejos, 42. Über die Musik der Romances siehe Ed. M. Torner, Ensayo de clasificación de las melodías de los romances, in Homenaje a Menéndez Pidal, Bd. 2 (1925), S. 391 ff. Derselbe, Indicaciones prácticas sobre la notación de los romances, in: Revista de Filología Española, Bd. 10 (1923), S. 389 ff.

Zum Begriff Volkslied

H. J. Moser hat recht, wenn er in seiner Abhandlung „Zum Volksliedbegriff“ im Jahrbuch für Volksliedforschung 4. Jahrg. 1934, 134/137 gelegentlich der Besprechung des Werkes von Julian v. Pulikowski, „Geschichte des Begriffes Volkslied im musikalischen Schrifttum“ (Heidelberg 1933) feststellt, daß keine Frage so leidenschaftlich diskutiert werde wie die „Was verstehen wir unter Volkslied“. Außer den jüngsten Arbeiten von E. Seeman und John Meier wissen sehr Interessantes hierüber zu berichten: H. J. Moser, Das Volkslied in der Schule, Corydon (1933), Minnesang und Volkslied, Dreißig altdeutsche Liedweisen des 11.—16. Jahrhunderts (Leipzig 1927); J. Müller-Blattau, Das deutsche Volkslied (Berlin 1932); W. Hansen, Wesen und Wandlungen des Volksliedes (in: Die Deutsche Volkskunde, hrsg. von A. Spamer, I. Bd., Berlin 1934, 283/298). Die bedeutendste deutsche Literatur über diese Frage siehe bei Pulikowski und Hansen. Von Literatur, die in Spanien veröffentlicht wurde, geben wir das Werk von R. Menéndez Pidal an: *El Romancero. Teorías e investigaciones* (Madrid 1928, in Biblioteca de Ensayos, Nr. 3, S. 8ff.). Seine folgenden Sätze dürften von Interesse sein: „Gegenüber der modernen Behauptung, daß eine alte Dichtung nur deshalb namenlos sei, weil man den Namen ihres Verfassers vergessen hat, muß man zugeben, daß sie namenlos ist, weil sie das Ergebnis von vielen Einzelschöpfungen ist, die sich zusammensetzen und durchflechten; ihr Autor kann keinen bestimmten Namen haben, sein Name ist Legion“. Nach Menéndez Pidal ist der Name *poesía popular* (volkstümliche Dichtung) nicht immer angebracht. Unter den verschiedenen Arten von volkstümlichen Dichtungen will er vor allem zwei Arten unterschieden wissen: die volkstümliche und die überlieferte (traditionelle). Jedes Werk, das allen ohne Unterschied gefällt, so daß es oft wiederholt wird und es eine gewisse Zeitspanne hindurch dem allgemeinen Geschmack entspricht, ist ein volkstümliches Werk ... Das Volk lauscht diesen Dichtungen oder wiederholt sie, ohne sie zu verändern oder umzuformen. Es ist sich bewußt, daß es fremde Werke sind, und als solche erkennt sie es bei der Wiedergabe an. Aber es gibt noch eine andere Art von Dichtung, die in der Überlieferung noch tiefer verwurzelt und im Bewußtsein aller tiefer eingegraben ist ...; das Volk besitzt sie als zu seinen geistigen Schätzen gehörig. Es gibt sie nicht getreu wieder; sondern da es sie als sein Eigentum ansieht, singt es sie unmittelbar aus seiner Gefühls- und Vorstellungswelt heraus. Deshalb erneuert es sie mehr oder weniger, indem es sich als Miturheber der Dichtung betrachtet. Diese Dichtung, die so bei jeder Wiederholung umgeformt wird und sich mit jeder ihrer Varianten neu formt, ist die eigentliche traditionelle (überlieferte) Dichtung; sie ist wohl zu unterscheiden von der bloß volkstümlichen. Also trifft es wohl nicht zu, daß das Wesentliche der traditionellen Dichtung nicht über ein bloßes Empfangen oder Aufnehmen durch das Volk hinausgeht, wie John Meier es bezeichnet; sondern es besteht, wie ich glaube, in der Neubearbeitung der Dichtung mittels der Varianten (vgl. ebenda, 38f.).

Was Menéndez Pidal bezüglich des Textes der Volkslieder sagt, sahen wir auch in musikalischer Hinsicht bestätigt, als wir in unserer Jugend die Berge Kataloniens
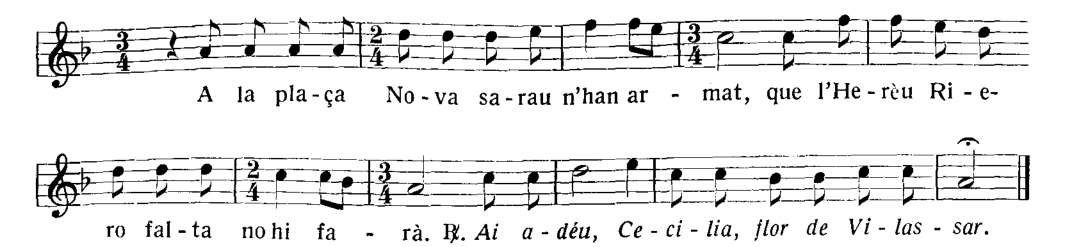
durchwanderten. Aus diesen Gründen bezeichnete F. Pedrell die traditionelle volkstümliche Musik als *música natural* (natürliche Musik), um sie von der *artificial* (künstlichen) und der *sabia* (gelehrten Musik) zu unterscheiden; das Volk betrachtet die *música natural* als seine eigene Musik[1].

Wie nun solche Varianten entstehen, konnten wir an mehreren Beispielen feststellen. In dem Gebiet Solsona wurde uns ein Lied von einem Großvater, seiner Tochter und dem Enkel vorgesungen. Zuerst kam der steinalte Großvater daran. Die Tochter, etwa sechzig Jahre alt, gab das Lied mit einigen Varianten wieder. Diese waren teils melodischer Art, indem kleine Intervalle geändert oder solche eingestreut waren, teils waren sie rhythmischer Art, die eine oder andere Viertelnote wurde in Achtelnoten oder eine halbe Note in Viertelnoten aufgelöst; modale Varianten mittels Halbtönen kommen überhaupt nicht so oft vor. Als ich der Sängerin sagte, daß ihr Lied mit dem ihres Vaters nicht vollständig übereinstimme, antwortete sie: „Ich weiß es wohl, aber mir gefällt es besser so, wie ich es gesungen habe". Der Sohn mit dreißig oder fünfunddreißig Jahren hatte das Lied von der Mutter gelernt und sang es mit neuen Varianten. Als ich ihn ebenfalls fragte, warum sein Gesang sich von dem seiner Mutter unterscheide, gab er dieselbe Antwort: „Diese oder jene Note gefällt mir nicht; ich ziehe es vor, sie so zu singen". Die drei Sänger waren Analphabeten und hatten auch keinen Gesangunterricht gehabt, sie haben nie ein Konzert gehört, sondern nur die Volksmusik ihrer abgelegenen Berggegend kennengelernt; einzig ihr gesundes Musikgefühl hat ihnen die Varianten „recht und schlecht" eingegeben. In mehreren anderen Fällen bemerkte der Sänger oder die Sängerin selbst: Mein verstorbener Vater oder meine verstorbene Mutter sang das Lied etwas anders, mir aber gefällt es so besser, wie ich es gesungen habe. So konnten wir die Variantenbildung bei zwei oder drei Generationen innerhalb desselben Hauses feststellen.

Besonders interessant war folgende Liedaufnahme: Im Jahre 1918 befand ich mich mit meinem Begleiter, einem Literarhistoriker, auf der Suche nach Volksliedern in den Bergen des sogenannten *Priorat* in der Provinz Tarragona. In dem Dorf La Morera machte man uns aufmerksam, daß eine Mutter und ihre Tochter in einem abgelegenen Hause draußen sehr gut singen. Wir suchten sie also auf. Die Tochter wollte nicht, daß ihre Mutter singe. Sie selbst hatte seit Jahren verschiedene Lieder von ihrer Mutter gelernt, zog aber moderne Lieder in kastilianischer Sprache vor, die aus Barcelona kamen; denn, wie sie meinte, „diese sind schön; die alten aber, die außer Mode sind, gefallen mir nicht". Während die Mutter uns die Mahlzeit bereitete, konnten wir die Tochter gewinnen, daß sie uns etwas vorsang. Sie besaß eine herrliche Stimme und echt künstlerischen Vortrag. Sie begann mit einem der Couplets, die aus den Theatern von Madrid oder Barcelona stammten und seit ein paar Jahren in ganz Spanien vom Volk aufgegriffen wurden. Die Ausführung war genau so, wie wir es in den Städten hören konnten. Als wir dem Mädchen sagten, daß sein Aussehen, die Kleidung, das Benehmen und überhaupt seine Lebensverhältnisse als Landarbeiterin doch nicht zu dem städtisch-modischen Gesang passen, sah es dies ein und sang folgendes Lied:

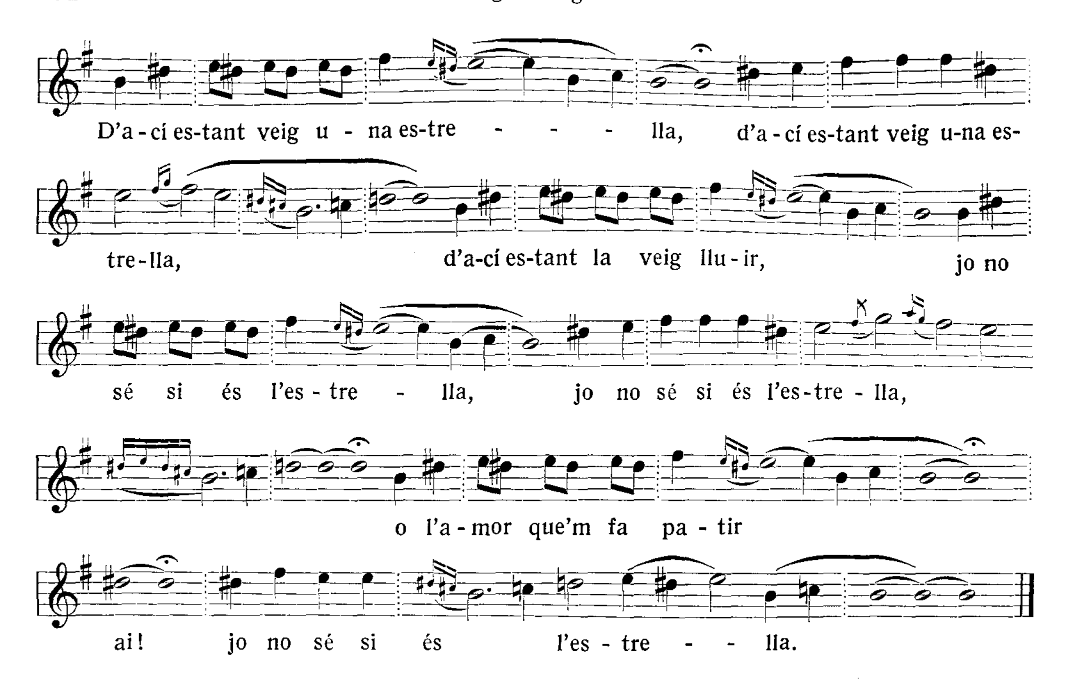
---

[1] Vgl. seinen Cancionero Musical Popular Español I[2], Barcelona 1936.



Diese Melodie, die es von der Mutter gelernt hatte, sang es mit kleinen Varianten und fügte selbst bei: „Meine Mutter sang es anders, aber mir gefällt es mit dieser kleinen Veränderung besser.“ „Warum ändern Sie“, fragten wir, „nicht auch das moderne Lied, das Sie von Leuten aus Barcelona gelernt haben?“ Da kam die sehr bezeichnende Antwort: „Nein, das geht nicht; das Moderne ist viel besser als das Alte, und deshalb würden wir es nicht wagen, dieses umzuformen.“ Wir könnten verschiedene ähnliche Fälle angeben, die die angeführte Theorie von Menéndez Pidal über das Wesen der anonymen traditionellen volkstümlichen Dichtung in musikalischer Hinsicht beweisen. Diese modernen Lieder oder Couplets gehören nicht dem Volk; der einfache Sänger läßt sie unangetastet, solange sie Mode sind; nach einigen Jahren vergißt er sie.

Wahrscheinlich keine oder nur eine geringe Änderung haben nach unserer Beobachtung die Tanzlieder und die Lieder der Landarbeiter erfahren. Bei den Romanzen oder Liebesliedern spricht unwillkürlich das lyrische Empfinden des Sängers mit und regt zu Änderungen an; die Tanz- und Arbeitslieder aber sind durch außermusikalische Verhältnisse streng geregelt. Aber nur gewisse Gruppen von Liedern sind durch den Rhythmus der Arbeit selbst bestimmt, z. B. Lieder zum Spinnen, zur Schafschur usw.; andere Gruppen sind nur auf die Melodie eingestellt und rhythmisch ganz frei, z. B. Lieder zum Dreschen, Pflügen usw. Das folgende Dreschlied sang um das Jahr 1916 ein Arbeiter von Ulldemolins (bei dem Berg Montsant etwa 55 Kilometer von Tarragona entfernt). Um es aufzuschreiben, mußte ich öfters auf den Dreschplatz gehen, wo acht oder zehn Männer zum Dreschen versammelt waren. Das Getreide wurde damals gedroschen, indem die Pferde die Dreschbretter über das auf dem Dreschplatz ausgebreitete Getreide hinwegzogen. Unser Sänger konnte die Melodie nur singen, wenn er beim Dreschen war, auf dem Dreschbrett stand und mit den Zügeln die Pferde lenkte. Bei jeder Schlußkadenz des Satzes unterbrach der Drescher seinen Gesang, um durch Zurufe die Pferde anzufeuern. Ehe er wieder weitersang, machte er mich mehrmals aufmerksam: „Diese Dreschlieder sind sehr schwierig; denn wenn man sie nicht genau singt, zerstört man ihre ganze Schönheit. Diese Lieder singen wir nur im Juli, wenn wir dreschen. Seit meiner Jugend konnte ich sie jedes Jahr hören, konnte sie aber erst dann mit aller Genauigkeit lernen, als ich erwachsen war. Eine solche Melodie darf niemand verändern.“ Wir können uns solche melismatische Melodien nur aus dem Gesamtbild erklären: die Julisonne brennt glühend heiß hernieder, eine Hitze brütet über dem Dreschplatz, die Mensch und Tier lähmt; Gesang und Rufe dienen dazu, aufzurütteln und wieder etwas frischer zu machen. Das Dreschlied vom Montsant lautet:



Überblick über das Volkslied in den verschiedenen Gebieten Spaniens

Bis heute gibt es noch kein Werk, in dem man gründlich das Volkslied studieren könnte, das sich seit unvordenklichen Zeiten in den verschiedenen Gebieten Spaniens im Volksmund erhalten hat. Wie wir schon angedeutet haben, bestehen nur einzelne Liedsammlungen. Noch viel weniger hat man das spanische Volkslied mit den Volksliedern Europas und denen des Orientes vergleichend studiert. Erst recht fehlen eingehende Studien über die überlieferten Tänze in Spanien.

Damit man sich einen Begriff machen kann über das vorläufige Ergebnis des Studiums der bis heute veröffentlichten Volksweisen, möchte ich folgenden Überblick geben: Die Baskischen Provinzen haben ein Volkslied, welches sich in manchem vollständig von dem der übrigen Halbinsel unterscheidet. Es sind Wiegenlieder, religiöse Weisen, Liebes- und Kinderlieder, Lieder über Sitten und Gebräuche, Hochzeits- und Arbeitslieder, Tanzlieder (ohne und mit Text gesungen); besonders die Tänze zeigen ein ganz archaisches Gepräge; die uns erhaltenen Texte beschränken sich oft auf eine einzige Strophe. Dort finden sich auch einige spanische traditionelle Romanzen. Das Baskenland, das eine der Ursprachen Europas bewahrt, hat keine eigene alte Literatur. Seine lyrischen Lieder sind im Text manchmal fast wild und ungeschlacht; die dazu gehörigen Melodien aber klingen öfters sehr zart und ausdrucksvoll, so daß diese anscheinend einer andern Kulturschicht angehören. F. Gascue versuchte vor zwanzig Jahren darzulegen, daß die musikalische Überlieferung der Basken verschiedene Ähnlichkeiten mit den keltischen Volksliedern habe; er kam aber nicht zu einem endgültigen Ergebnis.

Der *Cante hondo* oder *hondo* von Andalusien dagegen, der außerhalb Spaniens viel bewundert wird und den die verschiedensten modernen nationalen und aus-

ländischen Komponisten gepflegt und gefördert haben, scheint nicht auf eine sehr alte Zeit zurückzugehen. Obwohl die Tänze und viele Volksweisen Andalusiens an die afrikanische Volksmusik Marokkos anklingen (die Mauren sind nach der Wiedereroberung Spaniens nach Marokko ausgewandert), scheinen diese Melodien nicht mit dem ursprünglichen Liedgut zusammenzuhängen.

Bei den Volksweisen Aragoniens können wir nicht sagen, daß sie besonders zahlreich oder sehr wertvoll wären. Die *Jota Aragonesa*, die für dieses Gebiet so typisch und bodenständig ist, scheint nicht weiter als bis in das 18. Jahrhundert zurückzugehen[1]. Sie hatte aber soviel Einfluß und wurde in so weiten Gebieten gesungen, daß sie in ihren Auswirkungen unheilvoll für das ursprüngliche Volkslied wurde. Auf sie ist es zurückzuführen, daß Aragonien und Valencia und ein kleines Gebiet von Katalonien einen großen Teil ihres überlieferten Volksliedschatzes eingebüßt haben. Die Forscher, welche jene Provinzen zur Erforschung ihres Volksliedes durchwandert haben, fanden, daß alle Leute die *Jota Aragonesa* nur in mehr oder weniger entstellter Form sangen[2].

Die Balearen haben in ihren Volksliedern und Tänzen ein sehr charakteristisches Gepräge bewahrt. Dort hat sich das Arbeitslied am lebendigsten erhalten. Das typischste und verbreiteste ist das Lied bei der Feldarbeit. Die Leute singen diese Melodien sehr hoch. Ihr Rhythmus vermeidet oft eine regelrechte Metrik; doch gibt es Arbeiten, in welchen der mensurale Rhythmus die Grundlage der Melodie ist. Durch ihre Tonalität und ihre oft sehr reichen Melismen klingen sie an das Volkslied des Orients an. Diese Arbeitslieder werden mit sehr kurzem Text gesungen, gewöhnlich nur mit einer einzigen Strophe. Der Reichtum der hier erhaltenen Arbeitslieder steht im Gegensatz zu deren geringer Zahl in Katalonien, Alicante und Valencia, obwohl die Bevölkerung dieselbe Sprache wie auf den Balearen spricht[3].

Asturien und Galizien, Katalonien und Kastilien sind die reichsten und die wertvollsten Gebiete für den Musikhistoriker; dort sind auch die Balladen am besten erhalten. Was die *Sardana* bedeutet für den typischen Volkstanz in Katalonien, bedeuten die Tänze *Zortziko* für die baskischen Provinzen, die *Muiñeira* für Galizien und die *Danza prima* für Asturien. In Kastilien und anderen Provinzen kommen viele Volkslieder mit schwankender Modalität und charakteristischer Chromatik vor. Die Chromatik, die in den Volksliedern Kataloniens vorkommt, weicht manchmal ab von der in den übrigen spanischen Ländern[4]. In Spanien haben wir viele Volkslieder, besonders die Arbeitslieder der Bauern beim Pflügen und Ernten usw., die eine orientalische Art verraten. Solche Arbeitslieder haben sich im übrigen Europa viel seltener als bei uns erhalten. Woher kommen solche Volkslieder? Möglich ist nicht nur arabische, sondern auch angestammte westgotische Herkunft; vieles weist auf die noch ältere, hier ein-

[1] Vgl. F. Olmeda, Folklore de Burgos, 122ff. Die Theorie Riberas über das Alter und die historische Rolle der Jota Aragonesa ist unhaltbar. Siehe seine Abhandlung: La música de la jota aragonesa, Madrid 1928.

[2] Vgl. J. Barberà, Obra del Cançoner Popular de Catalunya II (1928) 61/167 und III (1929) 99/178. [3] Vgl. B. Samper, ebenda III, 291/427. [4] Vgl. F. Pujol, Cromatisme, modalitat i tonalitat en les cançons populars catalanes, ebenda II, 169/239.

gepflanzte antik-griechische Kultur zurück. Auch wollen wir nicht vergessen, daß das alte Volk der Iberer vom Orient nach der iberischen Halbinsel eingewandert ist; auch die phönizischen Karthager waren ein orientalisches Volk. Und von diesen Einflüssen ist, wie wir schon oben gesagt haben, etwas zurückgeblieben. Wegen der Melismen und der Modalität in vielen unserer Lieder hat man oft von Orientalismen gesprochen; aber man konnte sie bisher nie genauer bezeichnen. Der Fleiß und die Begeisterung, die die Musikliebhaber für das Volkslied aufgebracht haben, sind zwar sehr lobenswert, haben aber doch auch viel Verwirrung angerichtet. Über die verwickelten Herkunftsfragen kann nur eine umfassende vergleichende Musikforschung Klärung geben.

Die Volkslieder wurden in Spanien bis auf den heutigen Tag im allgemeinen einstimmig und ohne Begleitung irgendeines Instrumentes gesungen. Höchstens konnten wir hören, daß zu einigen Liedern in Terzen und Sexten sekundiert wurde. Nur ausnahmsweise werden in verschiedenen Gebieten Spaniens einige Lieder und selbst alte mit Begleitung gesungen; das ist aber überall sehr verschieden. Wenn bei den *Rondas* zur Nacht (beim Hofieren) oder an Feiertagen oder bei Hochzeiten usw. viele Leute zusammensingen, hört man auch die typischen spanischen Instrumente. Der Verwendung der Gitarre als Begleitinstrument, die für verschiedene Teile Spaniens so bezeichnend ist, wird man aber selten begegnen, wenn alte Volkslieder gesungen werden. Die Gitarrenbegleitung beschränkt sich auf die Tanzweisen der *Jota Aragonesa*, auf die *Boleros* und andere Lieder, die in späterer Zeit in verschiedenen Gegenden Spaniens eingeführt worden sind. Umgekehrt wird der größte Teil der typischen Tänze in allen Gegenden Spaniens ausschließlich mit volkstümlichen Instrumenten begleitet, mit *Gaita, Gralla, Flaviol* (kleine Flöte) und kleiner Trommel, *Ximbomba* (Dudelsack) auf den Balearen; bei den Basken wird eine Doppelflöte gebraucht; in Galizien ist das typische Instrument die *Gaita gallega*, in Katalonien werden zur *Sardana* gebraucht: *Flauti* oder *Flubiol* (*Flageolet, Fifre*), *Tenora, Gralles* (= Hautbois rustique), Tamburin und Kontrabaß. Blas- und Schlaginstrumente sind die ursprünglichen Instrumente und haben immer noch größere Bedeutung als die Saiteninstrumente.

Viele unserer Volkslieder klingen an die alten griechischen Modi, besonders an das Dorische und Hypodorische, an. Schwankungen zwischen Dur und Moll herrschen in vielen unserer Melodien vor; das Moll herrscht viel mehr als das Dur. Der Chromatismus unserer Volkslieder ist sehr charakteristisch. Die Intervalle der erhöhten Sekund sind bezeichnend für einige Arbeitslieder von Mallorca, Tortosa und Alicante. Das Intervall der verminderten Quart ist charakteristisch in ganz Spanien. Auch der Tritonus kommt zuweilen vor. Was den Rhythmus unserer Volksweisen anbelangt, so gibt es außerordentlich mannigfache Bildungen, von den Tanzweisen mit gleichmäßigem Rhythmus angefangen bis zum gänzlich freien Rhythmus der Lieder beim Dreschen und Pflügen. Viele Lieder durchweht tiefe Traurigkeit und Schwermut. Andere, umgekehrt, sind sehr heiter und sprühen vor Witz und Lebendigkeit. Zwei Tendenzen sind im spanischen Volkslied zu beobachten: eine wundervolle melodische Tradition, die Treue gegenüber dem überkommenen Melodienschatz, andererseits eine ungewöhnliche Musikalität, die ebenso selbständig wie glücklich den Typus zu behandeln und variieren versteht.

Anhang

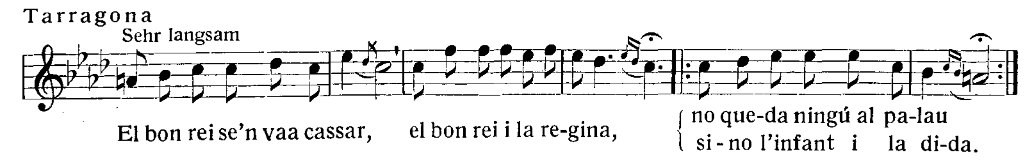
Als Anhang geben wir einige Proben der wichtigsten Arten von Volksliedern aus den verschiedenen Gebieten Spaniens. Die Lieder haben stets mehrere oder viele Strophen; nur die Arbeitslieder und einige Wiegenlieder sind einstrophig. Die Tempoangaben stammen aus den von mir benutzten Quellen.

Wiegenlieder

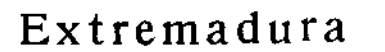
Wiegenlieder sind in allen spanischen Ländern lebendig geblieben, jede Provinz bewahrt bis heute ihre typischen Melodien. Besonders charakteristisch sind einige in der Provinz Tarragona und auf den Balearen, und zwar durch ihre Tonart und ihre melismatischen Kadenzen. In Tarragona gibt es einige mit der übermäßigen Sekunde. Diese Lieder werden ausschließlich von Müttern gesungen, die ihre Kinder wiegen. Beim Singen machen sie manchmal am Ende jeder Kadenz lange Pausen.
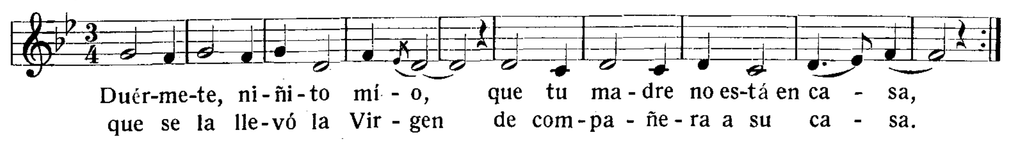
Nr. 1. Aus der unedierten Sammlung von H. Anglès.

Tarragona



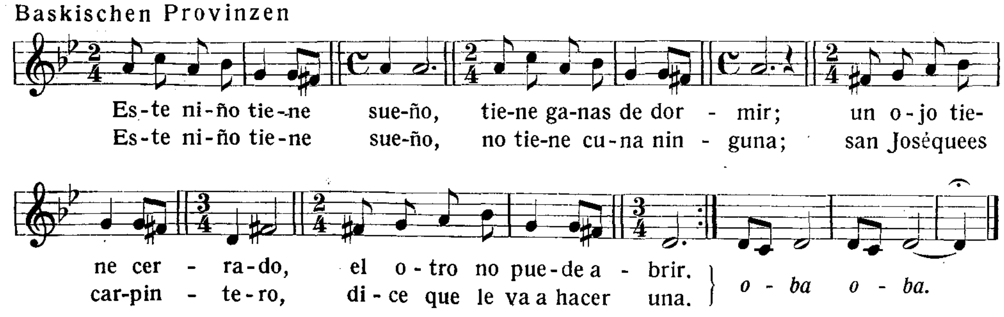
Nr. 2. F. Pedrell, Cancionero I, Nr. 7; B. Gil, Cancionero Popular de Extremadura, S. 154, Nr. 10.





Nr. 3. R. M. de Azkue, Cancionero Popular Vasco II, Nr. 155.
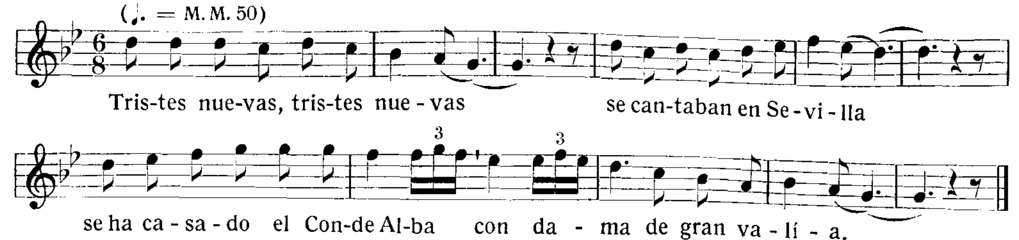
Baskischen Provinzen



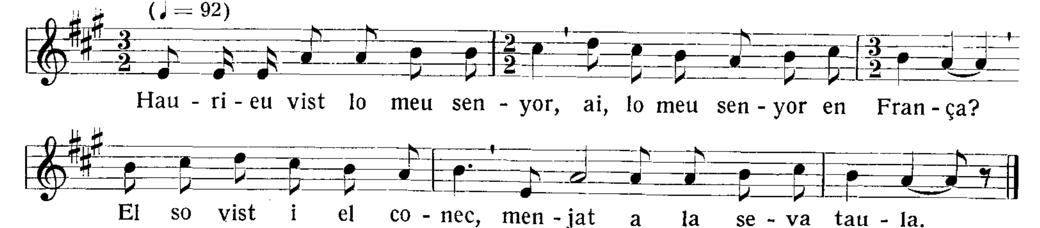
Balladen — Romanzen

Diese Lieder, die Hauptform des spanischen *Cancionero*, finden wir in allen Gebieten Spaniens mit sehr reicher Abwechslung in der musikalischen Form und im melodischen, rhythmischen und tonalen Charakter. Der gefühlsmäßige Ausdruck steht in Beziehung zu dem Text, der gesungen wird. Im allgemeinen besitzt jede Ballade ihre eigene Melodie; wenn auch der Text der Balladen in ganz Spanien vielleicht derselbe ist, bringt jedes Gebiet, vielfach jede Provinz, den typischen Text mit Varianten und dazu eine vollständig andere Melodie. Diese Melodien sind im allgemeinen kurz und besitzen keinen Refrain.

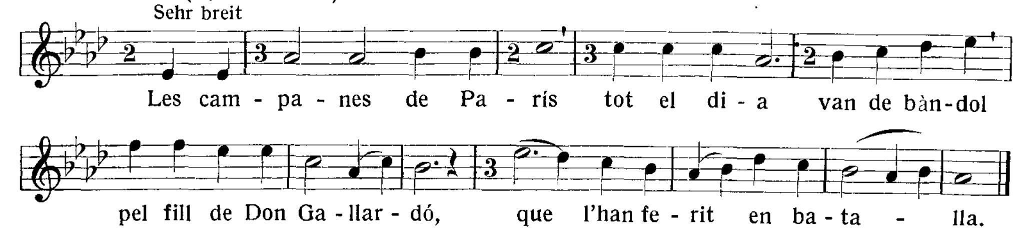
Nr. 4. *El Conde de Alba.* Aus dem „Cancionero Salmantino" von D. Ledesma, S. 184, Nr. 4.
Salamanca



Nr. 5. *Blancaflor.* H. Anglès, Obra del Cançoner Popular de Catalunya I, S. 111.
Solsona (Katalonien)
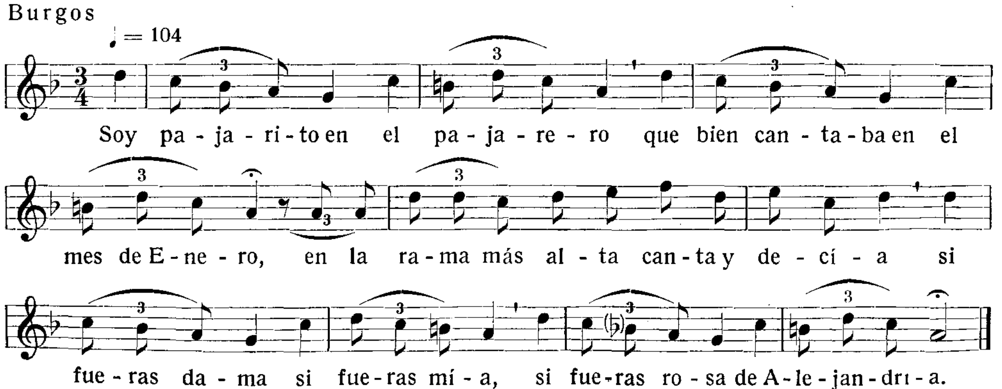


Nr. 6. *El fill de Don Gallardo.* Aus der Sammlung von H. Anglès, unediert.
Vall d'Aneu (Katalonien)



Liebeslieder

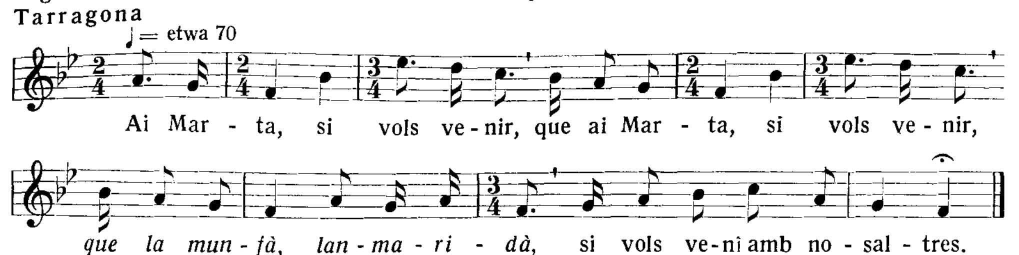
Diese sind in lyrischer Hinsicht die reichsten Lieder Spaniens. Bei ihnen treffen wir eine überraschende Mannigfaltigkeit an. Meistens schlägt hier die Freude in Traurigkeit um, auch in fröhlichen Melodien klingt eine tiefe Melancholie an, und gerade das ist kennzeichnend für die Gefühlsbetontheit, mit der der Spanier beim Singen seine Empfindung ausdrückt. Diese Lieder fordern ebenso wie die Romanzen keine bestimmte Beschäftigung, bei der sie gesungen werden sollen. Man hört sie im Freien wie im Hause. Bei ihnen spielt der Refrain eine bedeutsame Rolle.

Nr. 7. Aus dem „Folklore de Burgos" von F. Olmeda, S. 82, Nr. 15.
Burgos
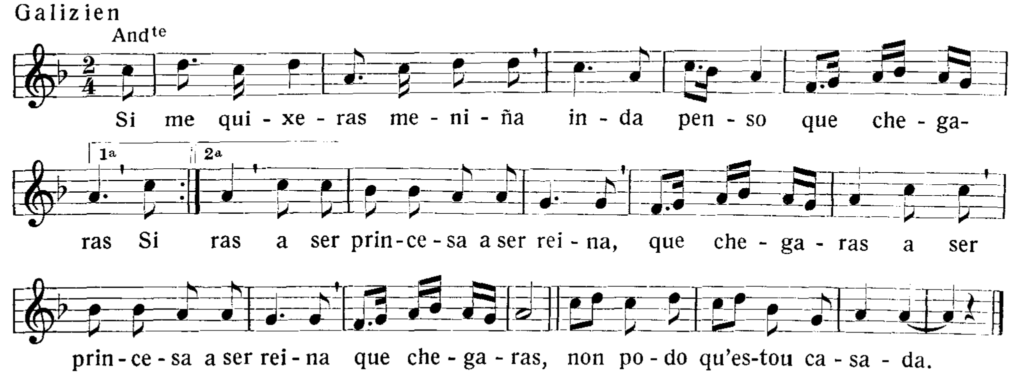


Nr. 8. Aus der Sammlung von H. Anglès, unediert. Hier kommen unmittelbar aufeinanderfolgend zwei Quartintervalle vor; das ist im europäischen Liede sehr selten der Fall.

Tarragona



Nr. 9. Aus der Sammlung von N. Otaño, unediert.

Galizien

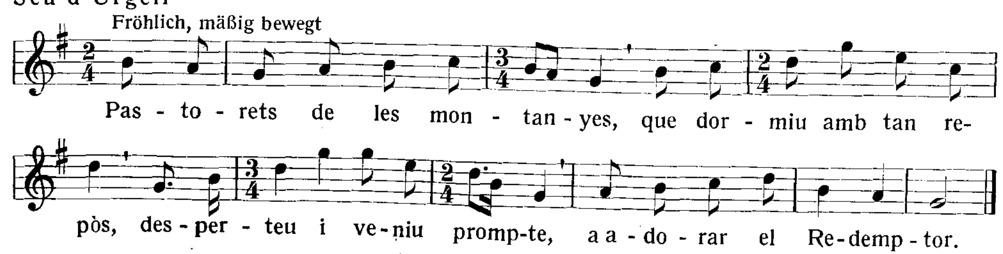


Das geistliche Volkslied

Jede Gegend Spaniens besitzt einen Reichtum an religiösen Liedern für Weihnachten, die Fasten- und Osterzeit und die Hauptfeste. Das Evangelium, der Katechismus und die Legende haben hierfür Liederstoffe mit interessanten Melodien geliefert. Spanien ist eines der Länder Europas, das keinen geschriebenen religiösen Cancionero mit Musik besitzt, sondern reichstes altes Liedgut durch mündliche Überlieferung forterhalten hat. Wir beschränken uns hier auf zwei katalonische Melodien. Doch fügen wir noch eine *Saeta* bei. Die Saeta ist eine für Andalusien typische Liedform, deren Gebrauch sich auf die Prozessionen, die am Gründonnerstag und Karfreitag durch die Straßen ziehen, beschränkt und deren Ausführung rhythmisch sehr frei ist.

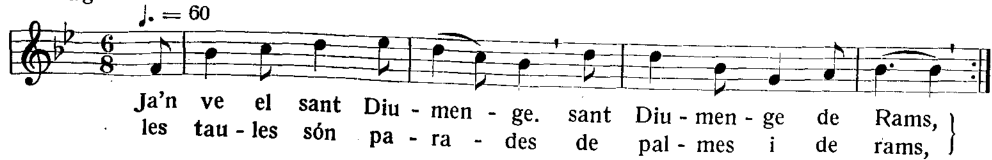
Nr. 10. Weihnachtslied. Aus der Sammlung von H. Anglès.
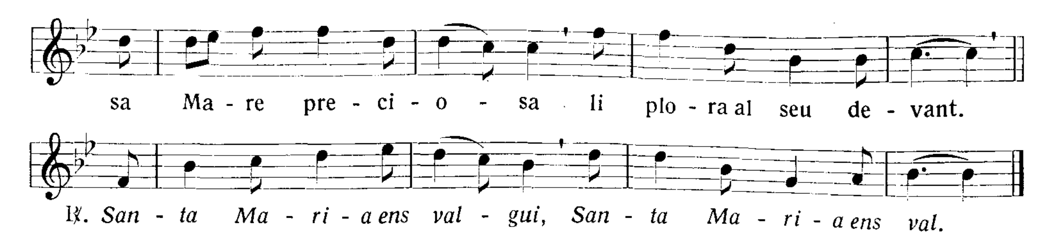
Seu d'Urgell



Nr. 11. Fastenzeitlied. Aus der Sammlung von H. Anglès.

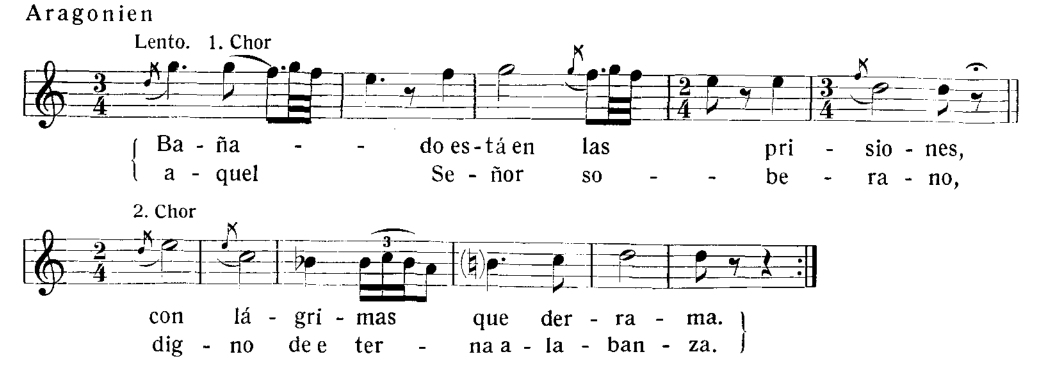
Tarragona





Nr. 12. *Saeta* für zwei Gruppen von Männerstimmen. Aus der „Colección de Cantos Populares de la Provincia de Teruel“ von M. Arnaudas, S. 76ff.

Aragonien
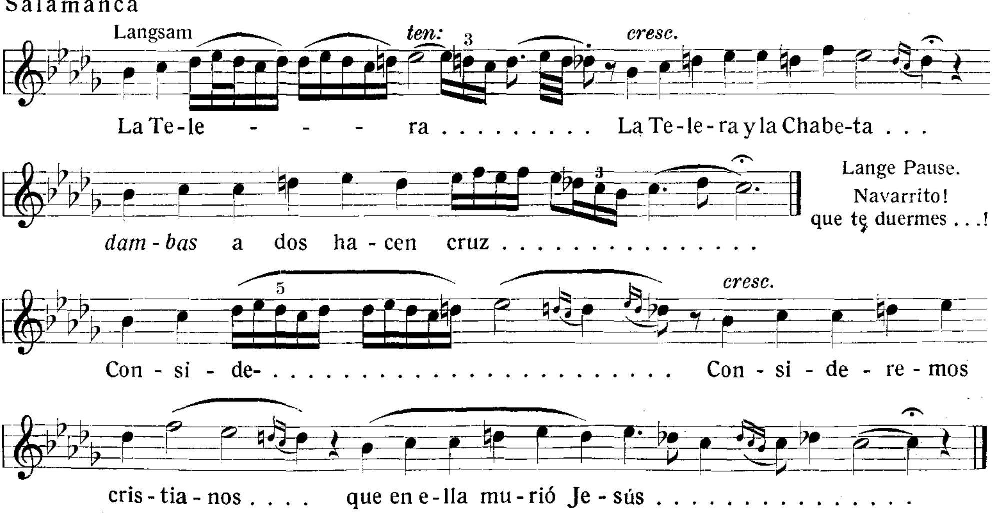


Lieder zum Pflügen

In Kastilien, auf den Balearen und in einigen Gebieten Kataloniens war es noch vor einigen Jahren selten der Fall, daß ein Pflüger während seiner Arbeit nicht mit vollen Lungen gesungen hat. Es war üblich, in sehr hoher Tonlage zu singen, denn der Ruhm eines guten Sängers wurde dem zuteil, der am höchsten und mit den meisten Melismen in starker Dehnung zu singen verstand. Der hauptsächlichste Charakterzug dieser sehr schönen und alten Lieder ist eine tiefe Melancholie.

Nr. 13. Aus dem „Cancionero Salmantino“ von D. Ledesma, S. 118, Nr. 2.

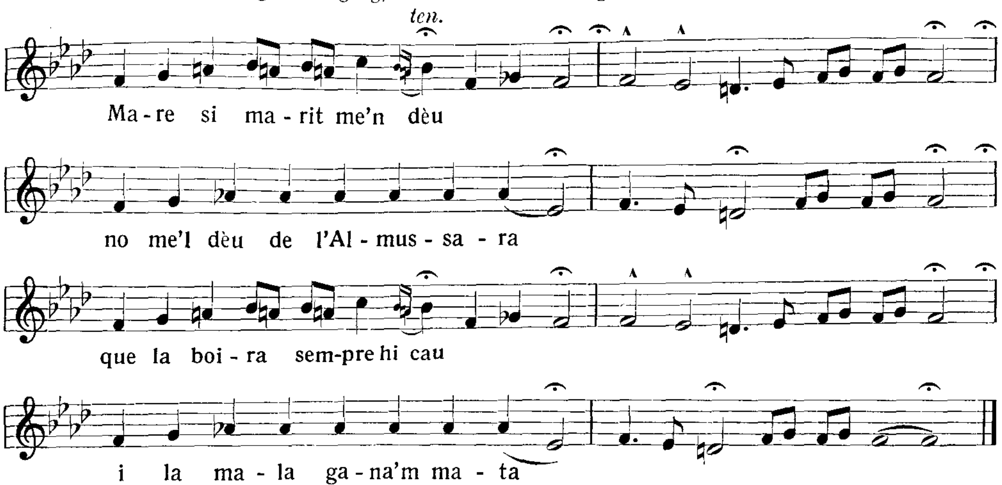
Salamanca



Nr. 14. Aus der Sammlung von H. Anglès.

Montsant (Tarragona)
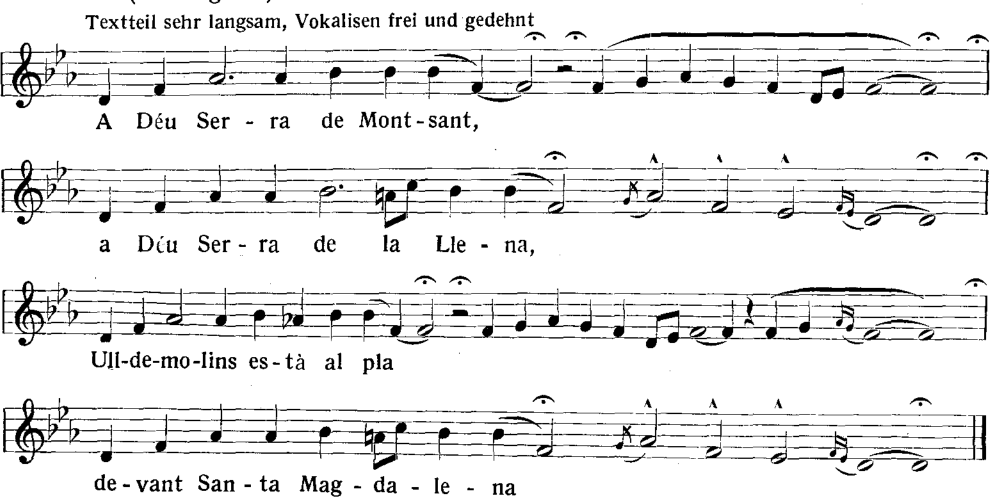
Textteile in mäßiger Bewegung, die Vokalisen frei und gedehnt



Nr. 15. Aus der Sammlung von H. Anglès. Man beachte die verminderte Quint bereits zu Anfang der Melodie.

Montsant (Tarragona)
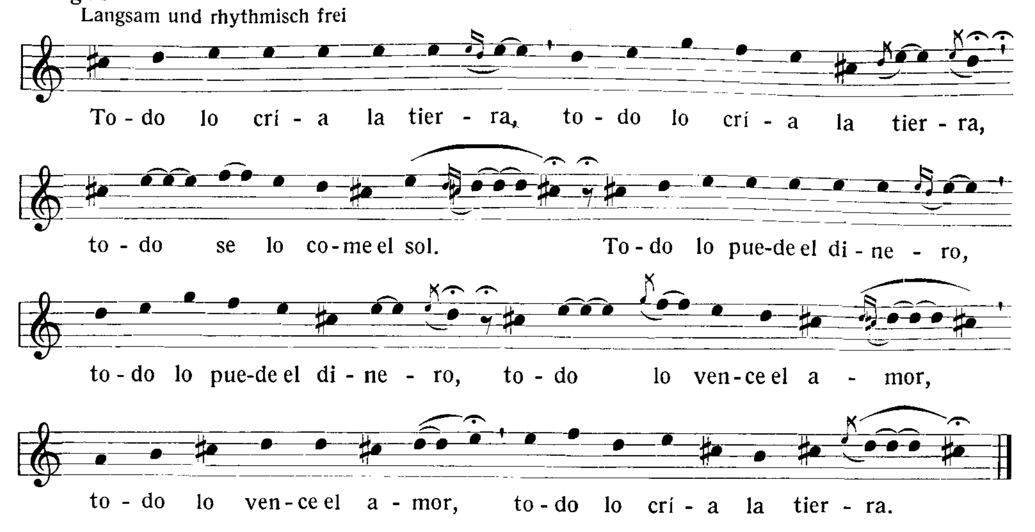
Textteil sehr langsam, Vokalisen frei und gedehnt
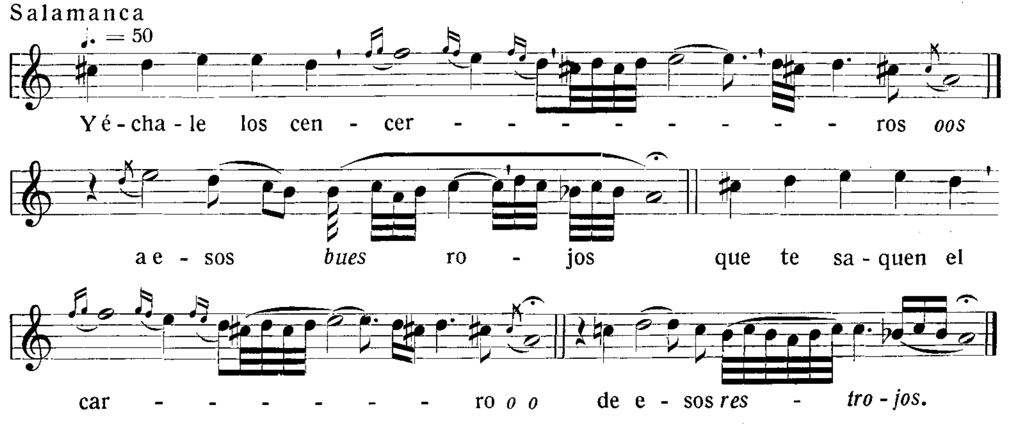


Lieder zum Mähen

F. Olmeda schreibt in seinem Cancionero aus dem Jahre 1903, S. 46: „Alle Lieder, die ich gesammelt habe und die sich auf die Arbeiten des Mähens beziehen, sind von einer tiefen Melancholie durchzogen. Sie werden ganz langsam gesungen. Der Gesang muß so lang dauern, als man braucht, um eine *Morena* oder *Brazado* (Dialektwörter für eine kleine Strecke der Mahd) abzumähen. Jede Silbe bzw. Note des Liedes wird etwas länger ausgehalten, und die Schlußnote der Kadenzen verlangt eine Verlängerung, die nur die vorzüglichen Lungen dieser Leute hervorbringen können."

Nr. 16. Aus dem „Folklore de Burgos“ von F. Olmeda, S. 48, Nr. 1.
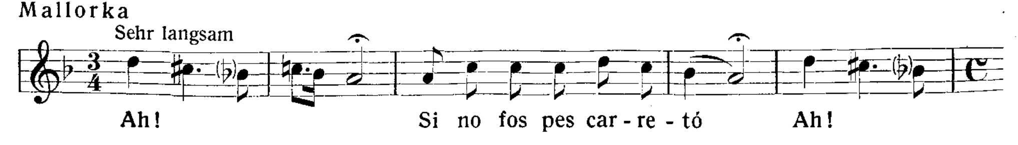


Nr. 17. Aus dem „Cancionero Salmantino“ von Ledesma, S. 125, Nr. 1.
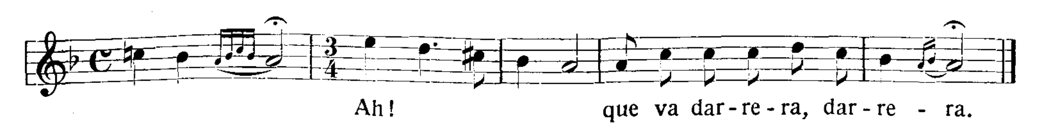


Lieder zum Dreschen

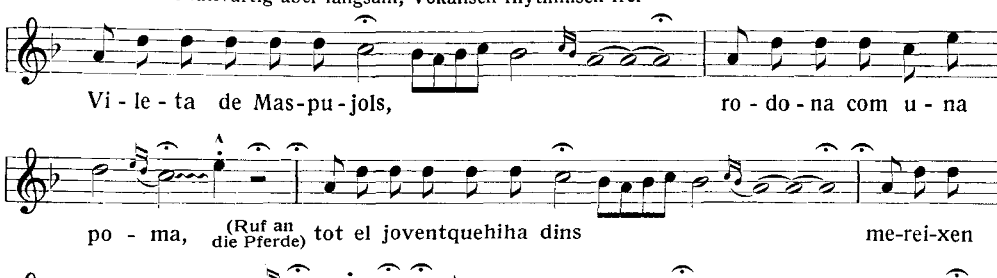
In unserem Aufsatz haben wir schon über diese Melodien gesprochen; sie besitzen eine außerordentliche Bedeutung. Einige Arbeitsgesänge beim Dreschen, z. B. wenn das gedroschene Korn zum Reinigen von der Spreu geworfen wird, sind rhythmisch auszuführen; darum werden auch die dazugehörigen Melodien mit festem Rhythmus gesungen. Aber im allgemeinen haben die Melodien, die auf der Arbeitsstätte gebraucht werden, freien Rhythmus. Die Melismen, denen wir in vielen Liedern zur Feldarbeit auf den Balearen begegnen, werden ausgeführt, indem der Wert der vorhergehenden Note etwas gekürzt wird; die Hauptnote trifft dann auf die Schlagzeit; der Textvortrag erfolgt also hier mit einer kleinen rhythmischen Verschiebung mit der ersten Note der melismatischen Gruppe. (Siehe B. Samper, in: Obra del Cançoner III, S. 147.)
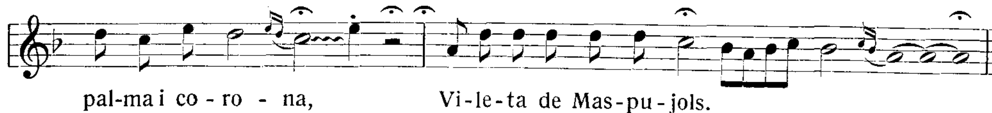
Nr. 18. Pedrell, Cancionero I, Nr. 113.
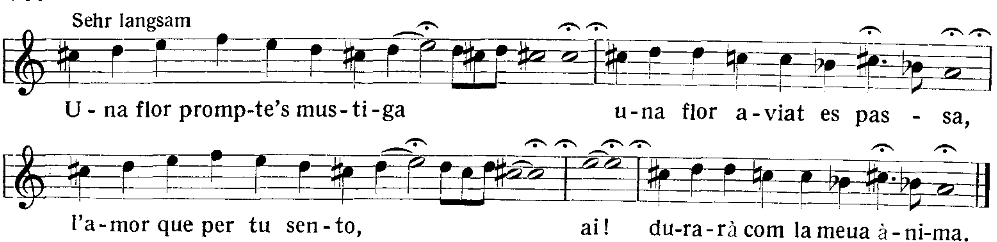




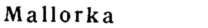
Nr. 19. Aus der Sammlung von H. Anglès.
Tarragona

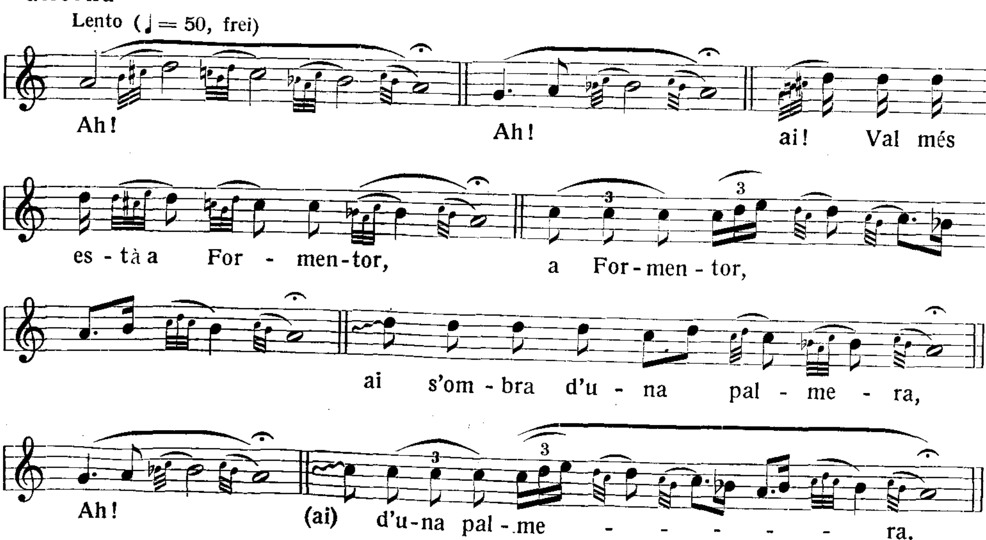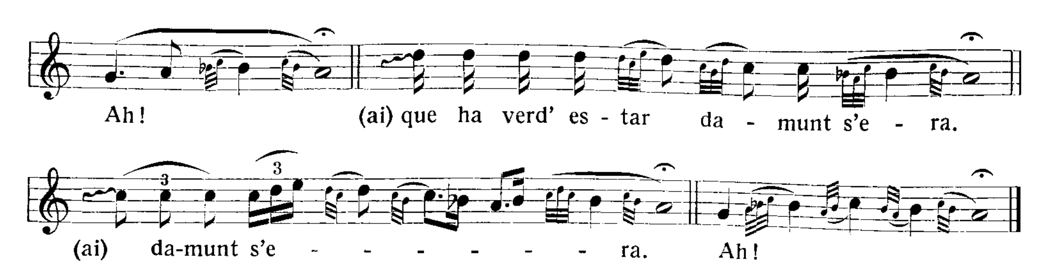




Nr. 20. Aus der Sammlung von H. Anglès.
Tortosa



Nr. 21. Siehe B. Samper, Obra del Cançoner III, S. 372 f.

Mallorka
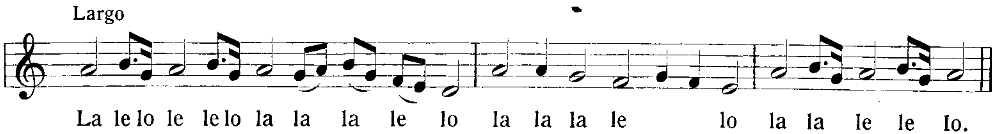




Alalás
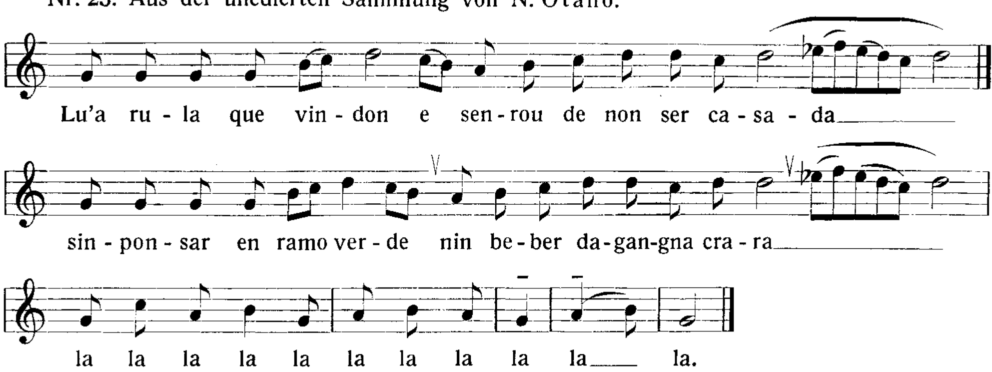
Das für Galizien typische Lied ist der *Alalá*. Das Studium des galizischen Volksliedes ist besonders lohnend. In ihm begegnen uns die *Alalá, Regueifas, Enchoyadas, Baladas, Cantigas, Cantares* usw. Hier wollen wir nur aufmerksam machen auf die galizischen *Alalás*, die so charakteristisch sind. Diese Lieder sind gekennzeichnet durch das Trällern, das bei der Aufführung der reichen Vokalisen sehr beliebt ist. Es sind Melodien, die von tiefer Traurigkeit und von Heimweh erfüllt sind. Viele sind einfache Lautmelodien ohne Text. Wieder andere haben gesungenen Text, verbunden mit dem charakteristischen *la la la*. Das Volk selbst beschreibt das Wesen des galizischen *Alalá* in einem seiner Lieder in folgender Weise: *O cantar d'a galleguino / e cantar que nunca acaba :/ commenza con tailalila / e acaba con tailalá.*

Die Ausführung ist im allgemeinen sehr frei. Es wird während der Feldarbeit gesungen.

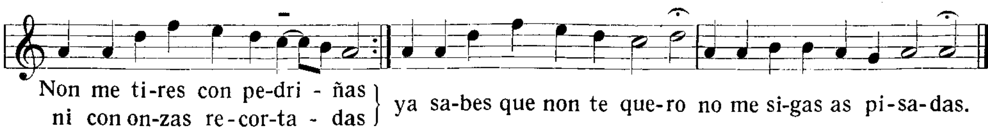
Nr. 22. Aus der unedierten Sammlung von N. Otaño.



Nr. 23. Aus der unedierten Sammlung von N. Otaño.



Nr. 24. Aus der unedierten Sammlung von N. Otaño.



Über die „wörtliche" und gestaltmäßige Überlieferung wandernder Melodien

Von Marius Schneider, Berlin
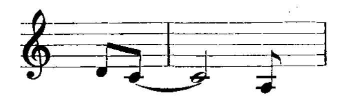
Die Frage nach dem wandernden Melodiegut bei Naturvölkern ist einerseits dadurch erschwert, daß das vorhandene Material noch verhältnismäßig gering ist, eine geschichtliche Überlieferung nicht besteht und keine gleichen Liedinhalte zu ähnlichen Liedweisen vorhanden sind, die eine so allgemeine Verbreitung haben, wie dies in der europäischen Kultur der Fall ist. Andererseits hat diese Beschränkung, die im Aufbau der Naturvölkerkultur begründet ist, auch unbedingte Vorteile. Das ausschließliche Studium an klingendem, neugewonnenem Material gibt einen sehr starken Eindruck vom Wesentlichen, d. h. von Vortrag und Melodiegestalt, von Folge und Verhältnis der Bewegungsimpulse. Die in zweiter Linie stehenden Elemente, die jeweiligen melodischen und rhythmischen Varianten, der Stil im engeren Sinne, treten zunächst viel stärker in den Hintergrund. Ferner weist eine geschlossene Naturvölkerkultur — entsprechend ihrer geistigen Entwicklung — eine viel kleinere Unterschiedlichkeit, bzw. eine größere Armut der Musikstile auf, so daß man, im Gegensatz zu dem Tatbestand in Hochkulturen, bei dem Vergleich ähnlicher Liedfassungen verschiedener Völker nicht so leicht in die peinliche Verlegenheit kommt, annehmen zu müssen, daß eine „charakteristische" Weise vielleicht doch nur die Fassung eines jeweiligen und besonderen formalen oder zeitgebundenen Stils sein könnte und daneben auch in der gleichen Kultur noch eine andere, durchaus gleichberechtigte Lesart anderen Stils möglich wäre, die vielleicht keineswegs mehr sonderlich „charakteristisch" ist. Die (oft erstaunlich vernachlässigte) Materialkritik ist daher in der Vielheit der Stile bei Hochkulturen erheblich schwieriger als in der verhältnismäßigen Einheitlichkeit der Stile bei Naturvölkerkulturen. Selbstverständlich ist die jeweilige Stilisierung auch bei den Hochkulturen nicht das letzthin Entscheidende, aber sie kann doch das Wesentliche bis zur Unerkenntlichkeit verdecken, besonders dort, wo das Material uns nur schriftlich und nicht klingend, d. h. nicht in seiner besonderen Eigenart überliefert ist.

I. Wandernde Melodien, die wie Stückgut sowohl innerhalb des gleichen wie auch zwischen verschiedenen Kulturkreisen weitergereicht werden, treten auch bei Naturvölkern auf. Jedoch darf nicht alles, was irgendwie ähnliche melodische Verläufe aufweist, ohne weiteres als gleicher Melodietyp angesprochen werden. So findet man die einfache Kurve *a g f d c*, in der mitunter das *f* mit *e* vertauscht werden kann, im östlichen, südöstlichen und zentralen Afrika als wanderndes Kernmotiv eines Chorgesangs in den verschiedensten Ausgestaltungen wieder (Beispiel 1—4). Aber auch die folgenden Gesänge (Beispiel 5—9) haben den gleichen, fünfstufigen Abstieg, jedoch geht es schon aus dem Notenbild hervor, daß

hier trotz gleicher, melodischer Linie gänzlich verschiedene melodische Bewegungsimpulse vorliegen. Diese absteigende, melodische Kurve *a g f d c* ist also an sich noch kein kennzeichnendes Merkmal. Es kann sich daher trotz der gleichen Melodiekurve in diesen letztgenannten Beispielen nicht um weitere Neubildungen der gleichen, wandernden Melodiegestalt, sondern nur um ganz verschiedene Melodien handeln, denn bei der Neugestaltung einer übernommenen Weise ändern sich je nach Volk und Kultur zwar die Vortragsweisen oder die musikalische Ausdrucksform, aber niemals die zentralen Bewegungsimpulse der individuellen Liedweise. Die Ordnung, Folge und Verhältnisse der Bewegungsimpulse können sich nicht ändern, weil sie das wesentliche Charakteristikum der individuellen Melodie bilden.

Andererseits besagen einfache oder größere Abweichungen, die bei der Weitergabe eines Liedes entstehen können, nicht allzu viel über den Grad der Entfernung (so überhaupt ein gemeinsammer Ausgangspunkt feststeht). So kommt es, daß man, wenn man vom Wesentlichen — Melodiegestalt und Vortrag — ausgeht, sehr oft auf Melodien stößt, die sich äußerlich (im Notenbild) ähnlich sind und trotzdem keinerlei innere Verwandtschaft aufweisen, während wieder andere im Notenbild sehr stark voneinander abweichende Melodien auf eine gemeinschaftliche Wurzel zurückgehen. Nur das Melodiemodell dieser zuletzt genannten Melodien ist gemeinsam. Solche Zusammenhänge lassen sich aber schlechterdings nicht aus dem Notenbild, sondern wesentlich nur aus dem gehörsmäßigen Eindruck erkennen.

Das Beispiel 15 stellt zwei Melodien gegenüber, von denen die eine den Vandau, die andere den Karanga zugehört. Über den Inhalt des Karangaliedes ist nichts bekannt. Die Karanga sind die direkten westlichen Nachbarn der Vandau, die südwestlich von Beira (Portugiesisch-Ostafrika) wohnen. Beide Stämme sind Glieder des Schonavolkes. Die beiden Gesänge gleichen sich in der Großform vollkommen, obgleich die melodische Kurve nur wenige gemeinsame Wendungen aufweist. Wesentlich aber ist, daß der eigentliche Schwerpunkt (Takt 3) in beiden Melodien der gleiche ist, wenngleich Beispiel 15a den Takt 2 um ein Achtel verkürzt und den Zeitablauf im dritten Takt durch die Verlängerung des *c* um ein Achtel wieder ausgleicht. Der Akzent ruht aber eindeutig auf dem Anfang des dritten Taktes. Eine Deutung



ist nach dem Klangbild ausgeschlossen.

Ob die Beispiele 16 und 16a zusammenhängen, dürfte allerdings nicht so sicher zu entscheiden sein. Der Vergleich ist überdies dadurch erschwert, daß das Phonogramm zum Teil sehr verschwommen ist. Immerhin sind die formalen und rhythmischen Übereinstimmungen so, daß es nicht unmöglich erscheint, daß den zwei Gesängen ein gemeinsames Vorbild zugrunde liegt. Die Schwierigkeit des Vergleiches liegt in der fast schematischen Durchführung eines (im Beispiel 16 weicher, in 16a straffer durchgeführten) Metrums, das schließlich auch mehreren und verschiedenen Melodien zugrunde liegen kann. Die Gleichzeitigkeit des Choreinsatzes

in Takt 2, die Pause am Anfang des dritten Taktes und die Übereinstimmung der Melodiestücke an den Taktanfängen bleibt immerhin bestehen. Ist der Rhythmus nicht so schematisch, so ist eine Identifizierung bei weitem aussichtsvoller, auch dann, wenn die formalen und zeitlichen Übereinstimmungen nicht so streng sind. Die Abhängigkeit mehrerer Melodien läßt sich zum Teil schon an den breiten melodischen Umrissen und an der Wahrung der zeitlichen und formalen Verhältnisse erkennen.

II. Diese innere Zusammengehörigkeit von äußerlich ganz verschiedenen Melodien scheint in den Beispielen 12—14 auf Grund eines gleichen Liedmodells vorzuliegen. Es handelt sich um drei westafrikanische Schallplatten:

A: Parlophon: B 430 59 I Ewe-Sikeli Dance song.
B: Zonophone: E Z 503 Yoruba-Traditional song.
C: Parlophon: B 86237 II Sobo. Dance song.

Da es sich um Industrieschallplatten handelt, ist den Titeln nicht viel zu entnehmen. Die Erkenntnis der inneren Zusammengehörigkeit der Lieder ergab sich auf ganz empirische Weise: die Platten gelangten in Abständen von mehreren Jahren in das Berliner Phonogramm-Archiv und riefen trotz des weiten Zeitabstandes und der Nichtbearbeitung des Materials sofort die Erinnerung an schon einmal gehörtes Material hervor. Die Nebeneinanderstellung dieser Platten bestätigte die Erinnerung und ließ zunächst die Vermutung aufkommen, daß es sich einfach um typisch westafrikanische Musik handele. Der Vergleich mit anderen Platten derselben Volksstämme aber zeigte eindeutig, daß der Zusammenhang nicht nur allgemeiner, sondern individueller Art war. Dieser Eindruck festigte sich von mal zu mal, obgleich die Analyse immer mehr die Verschiedenheit im einzelnen enthüllte. Diese drei Lieder sollen nun nacheinander auf ihre Ähnlichkeit, Verschiedenheit und Eigenart hin durchgesprochen werden. Bei der ganzen Betrachtung des Materials darf aber nie vergessen werden, daß es sich hier nicht um eine Zusammenstellung von systematisch im Felde gesammeltem, ähnlichem Material, sondern nur um ein zufällig vorhandenes Material handelt.

1. Ähnlichkeit. Äußerlich tritt die Ähnlichkeit der Stimmen nur in den thematischen Umrissen der ersten, zweiten und den drei abschließenden Tripelzeilen auf. Es sind ähnliche Gestalten von verschiedenen perspektivischen Größen. Die Bewegungsart ist überall die typisch rastlos und behende westafrikanische Art, die fast allen Tönen einen mehr oder weniger gleichen Nachdruck gibt. Wesentlich aber ist die in allen Liedern gleiche Folge von Bewegungsimpulsen und die damit zusammenhängenden Gliederungen und Verhältnisse der einzelnen Teile unter sich. Die Sätze beginnen mit einem nervösen Ansatz und einem rhythmisch sehr elastischen und tonal schweifenden Impuls (*a*), der sich rasch erschöpft (*a'*), um in einen rhythmisch straff abgegrenzten und tonal sehr festen Abschluß auszulaufen (*b*). Teil *a* ist konzentrisch um eine Dominante gruppiert, *b* ausgesprochen melodisch und *c* hat die Festigkeit einer chorischen Ostinatoform. Die Teile *c*, *d* und *e* bringen sechs periodische Impulse entspannenden Charakters. Mit *f* und *g* erhöht sich wieder die Spannung. Es hat den Anschein, als ob die Impulsordnung *a a' b* im kleinen die Großform *ab cde fg* darstellte. Über die Verhältnisse der einzelnen Teile unter sich unterrichtet die Anordnung des Notenbeispiels. Es ist

möglich, daß in C alles auf den Impuls *e* zurückzuführen ist, und *e'* nur in der Version B vorkommt. Soweit die Analyse. Die wirkliche Ähnlichkeit aber läßt sich zuletzt nur durch das unmittelbare Anhören erfassen. Immerhin ist festzuhalten, daß es weniger die Intervallfolgen und der Rhythmus als die Gliederungsverhältnisse und die Impulsfolge sind, die den entscheidenden Eindruck der Ähnlichkeit bzw. der Zusammengehörigkeit vermitteln.

2. Verschiedenheit. Bei der Wahrung der Größenverhältnisse der Teile sind die drei Gesänge doch von verschiedener Gesamtlänge. Die Ausdehnung wächst von A bis C. Tonschritte und rhythmische Gliederung wechseln sehr stark. Die thematischen Umrisse können vergrößert, verkleinert, gedehnt oder kontrahiert oder transponiert werden (*b, a, a' f, g*. In C ist die Transposition aus A und B in weißen Noten angegeben). An verschiedenen Stellen von C (besonders *b, c' f*) wird die Transposition von A und B durch Mehrstimmigkeit gleichzeitig in beiden Lagen durchgeführt. Vielleicht erklärt sich die im Tonraum dauernd hin und her schlagende Melodik von B durch das Bestreben, eine harmonische Einstimmigkeit (sukzessive Mehrstimmigkeit) zu schaffen. Wirkliche Mehrstimmigkeit ist jedenfalls bei den Yoruba sehr üblich. Das Tempo ist in A und B gleich, in C hingegen etwas rascher (vgl. die Metronomangaben in Beispiel 12—14). Festgeprägte gemeinsame Formeln gibt es nicht.

3. Eigenart. Die melodischen Umrisse des Ewe-Liedes (A) sind weich und fließend und scheinen den musikalischen Grundgedanken auf seinen einfachsten Ausdruck zurückzuführen. Der Yoruba-Gesang ist durch das rasche Hin- und Herschlagen des Melos in Quint-, Quart- und Terzintervallen gekennzeichnet. An Stelle des leichten Schwunges, der in A die ganze Phrase trägt, tritt hier ein robustes und vielfach aufgeteiltes Schwingen auf. In C herrscht ein parlandohaftes, weitgespanntes und überstürztes Melisma, das sich nur in den mehrstimmigen Teilen etwas konzentischer ausgestaltet. A ist sanglich, B etwas eruptiv, C ganz floskelhaft vorgetragen. Diese Züge gelten auch für die anderen Gesänge der gleichen Stämme. A und B sind durchaus negrisch[1] und überdies typische Vertreter der jeweiligen musikalischen Eigenart (vgl. Beispiel 10 und 11). Das Melos von C zeigt schon deutlich den von Norden her kommenden Einfluß arabischer Vortragsweise. A hat die Neigung möglichst viele melodische Teilimpulse in eine Gesamtkurve einzureihen, B hingegen erstrebt eine symmetrische Vielgliedrigkeit, während C die Symmetrie in girlandenhaftem Fortspinnen auflockert und die plastischen Züge im Melos stark verflüchtigt — abgesehen von einigen Kerntönen, die scharf herausgesetzt werden. Die wiederholten Töne sind in A portamentoartig, in B konzentisch aber staccato, in C rezitationsmäßig vorgetragen. Das rhythmische Gewicht ist in A ziemlich gleichmäßig auf alle Töne im Metrum verteilt, während in B jedes zweite Achtel verhältnismäßig (insofern es sich um westafrikanische Musik handelt) schwächer, gleichsam als Reflex des ersten Achtels gebracht wird. In C wechselt die Dichtigkeit des Rhythmus fortwährend. Bald drängen sich die Gruppen (besonders in den drei verbundenen Achteln), bald laufen
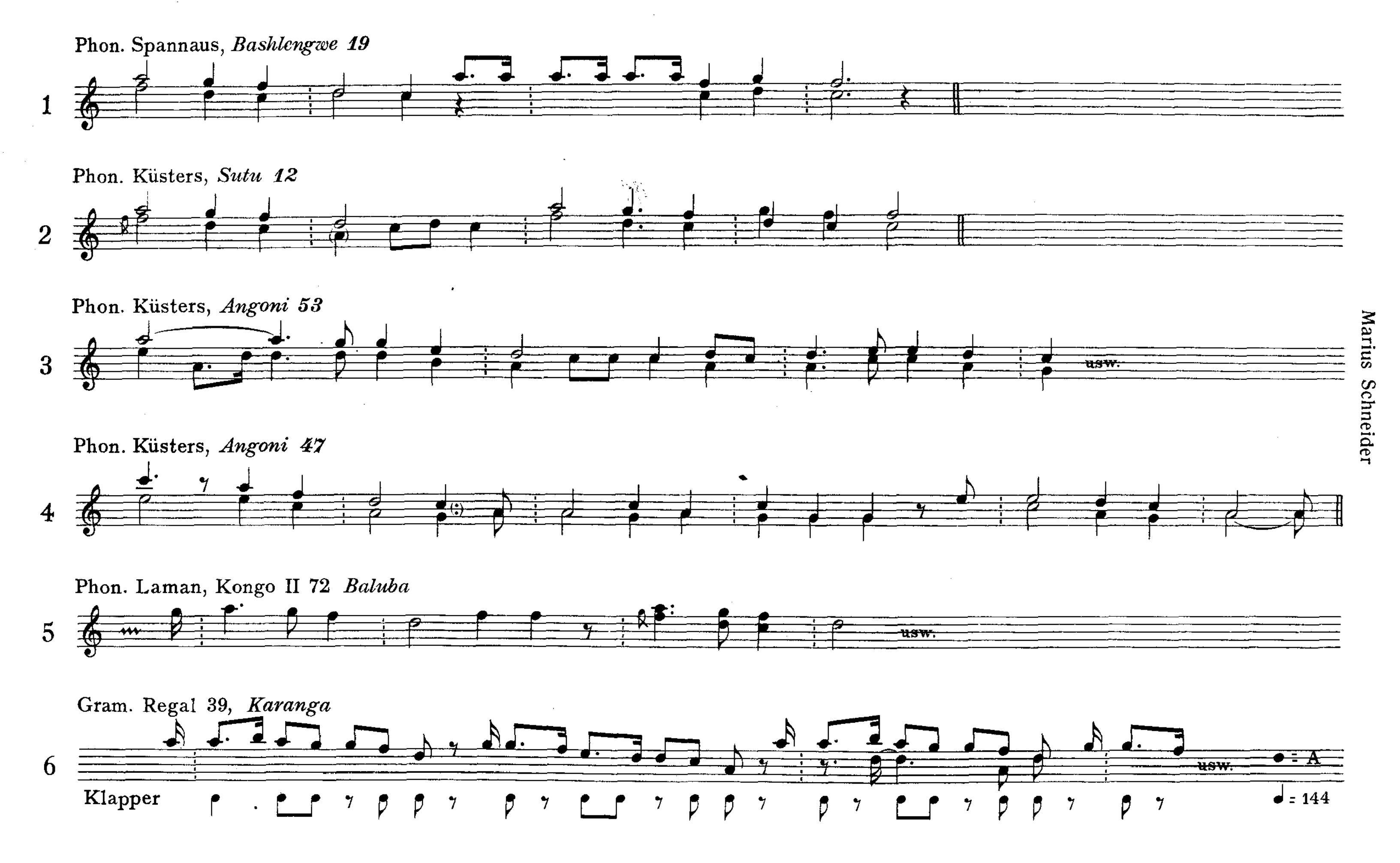
[1] Dies ist für B ethnologisch nicht unwichtig, da die sonst bekannten Yoruba durchweg arabisiert sind.
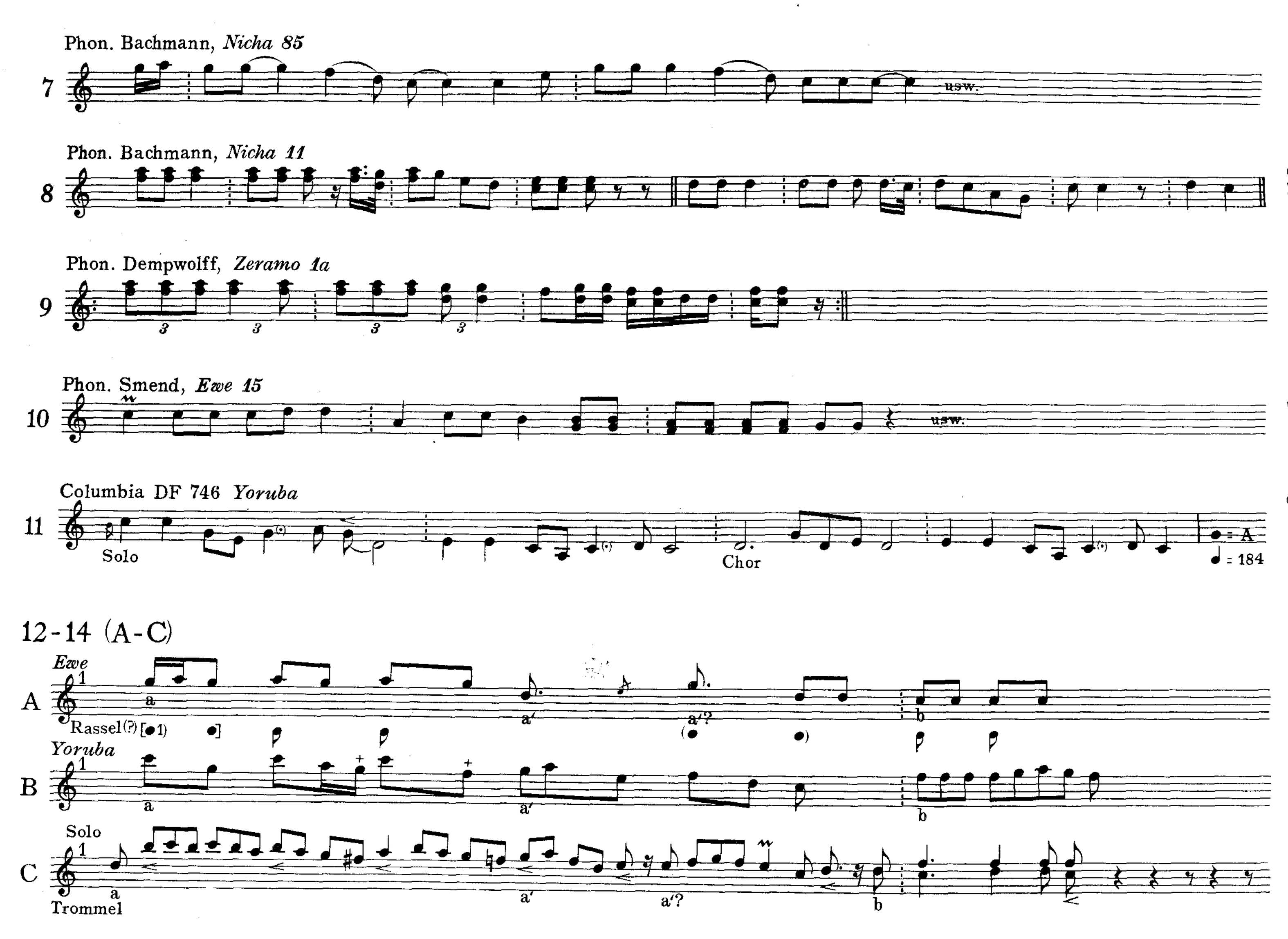
sie lockerer ab, bald werden sie durch einen scharfen Akzent gebrochen. In A läuft der rhythmische Impuls ganz gleichförmig mit dem Metrum. In B wird das Metrum intensiver und vielgestaltiger durchströmt. In C wird es geradezu überflutet vom rhythmischen Verlauf. Die Pausen klingen in A ruhig aus, in B sind sie knapp, aber ausreichend, in C auf das dringendste — zum Atemholen — beschränkt. Das Metrum von A ist in einfache Verhältnisse geteilt. B stellt Gruppen zu zwei bzw. vier Vierteln, Gruppen von drei bzw. sechs Vierteln gegenüber. C bringt ziemlich gleichmäßige Gruppen zu zwei punktierten oder unpunktierten Vierteln. Der irrationale Wechsel der verschiedenen Viertel charakterisiert das Melos. Der verschiedenen Gestaltung des Hauptgedankens gemäß fallen auch die aus dem Hauptgedanken abgeleiteten Mittelstücke der Lieder sehr verschieden aus. B befolgt eine sequenzenhafte Fortführung von *a* und *a'*, während C in freier Folge immer wieder die ganze Initialzeile *a*, *a' b* heranzieht.
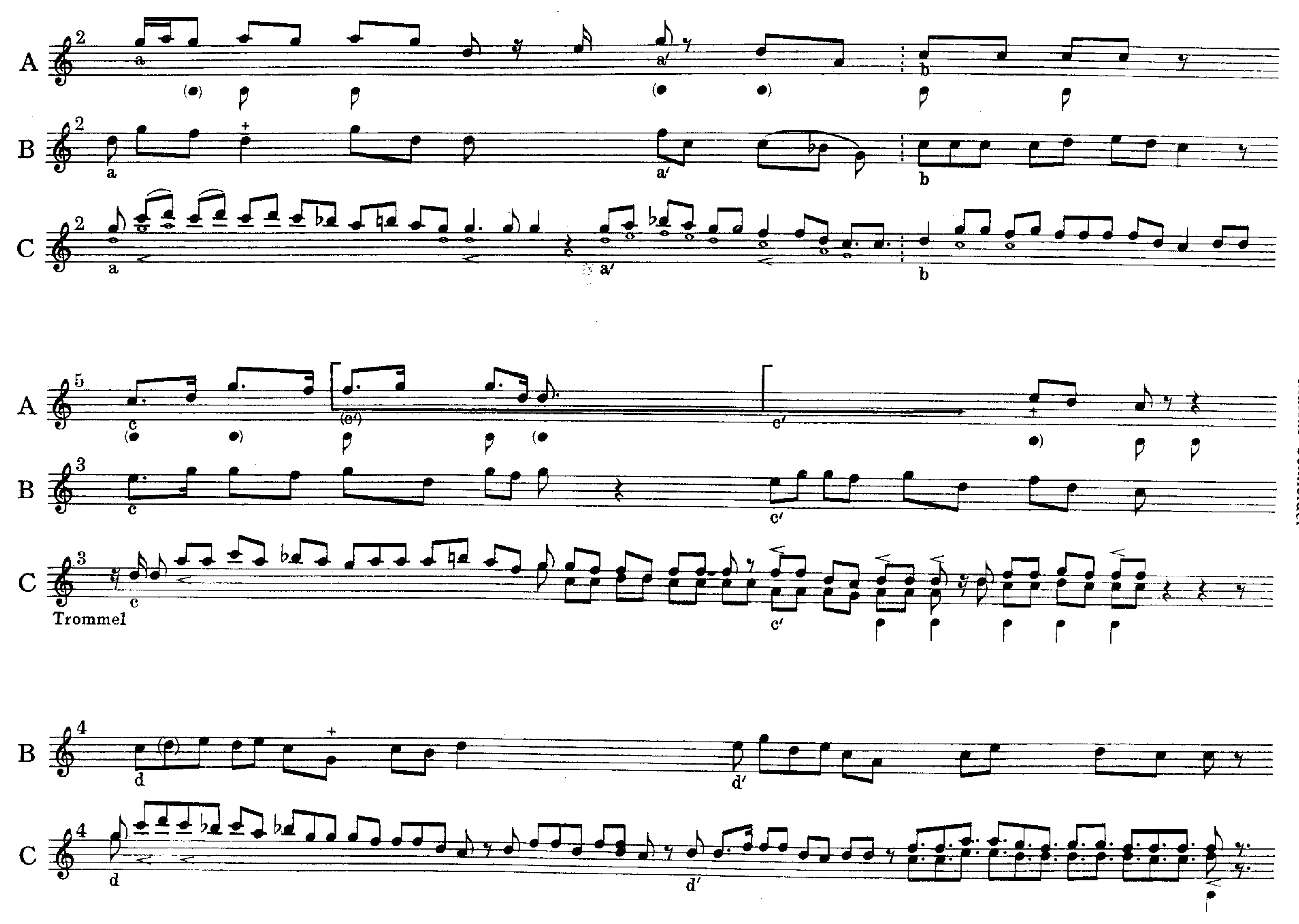
III. Daraus ergibt sich, daß einfache, melodische oder rhythmische Übereinstimmungen oder Verschiedenheiten, also die ganze melodische Variantenbildung und insbesondere die melodischen Umrisse nicht immer ausreichen, um den Beweis für die innere Zusammengehörigkeit mehrerer Lieder zu führen. Wesentlich scheint allein der Bewegungsimpuls und seine gliedernde Kraft zu sein. Es wäre daher zweckmäßig, zwei Typen der Weitergabe von Melodien zu unterscheiden, 1. eine fast wörtliche Übernahme, die sich im Laufe der Zeit durch Varianten vom Original entfernt, und 2. eine von Anfang an nur gestaltmäßige Übernahme des Melodiemodells, dessen Folge von gliedernden Bewegungsimpulsen von Volk zu Volk rhythmisch und melodisch immer neu verwirklicht wird. Wenn auch die Übergänge beider Arten sehr fließend sind, so dürfte vielleicht jede dieser Formen der Überlieferung in ihrer ausgeprägtesten Art — hier gewissermaßen als Gegensätze gefaßt — als schriftliche bzw. rein mündliche Übernahme gelten. Die erste Art dürfte besonders bei Hochkulturen, die zweite bei niedrigen Kulturen üblich sein.

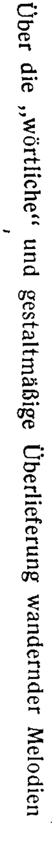
Solche Versuche, mehrere Melodien auf einen gemeinsamen Ursprung zurückzuführen, rufen wieder die Frage nach der Katalogisierung von Melodien hervor. Es ist augenfällig, daß ein Melodienkatalog, der über die äußerlichen Übereinstimmungen hinweg bis zum Wesenskern einer Melodie vordringen will, sich nicht mit der Aufnahme von Intervallfolgen begnügen kann. So scheint sich hier als wesentlicher Punkt die Ordnung nach den formalen und rhythmischen Verhältnissen, nach der Stelle der einschneidenden melodischen Umrisse und nach der wechselnden Dichte der melodischen und rhythmischen Impulse zu ergeben. Die technische Schwierigkeit wird darin bestehen, diese Werte richtig zu messen und graphisch darzustellen.

Notenbeispiele




Phon. Bachmann, *Nicha 85*
7
usw.
Phon. Bachmann, *Nicha 11*
8
Phon. Dempwolff, *Zeramo 1a*
9
Phon. Smend, *Ewe 15*
10
usw.
Columbia DF 746 *Yoruba*
11
Solo
Chor
= A
= 184
12-14 (A-C)
Ewe
A
Rassel(?)
a
a′
a′?
b
Yoruba
B
a
a′
b
Solo
C
Trommel
a
a′
a′?
b


A
B
C
A
B
C
Trommel
B
C



B 5 e e′

C 5 e e′

A 3

B 6 f f′
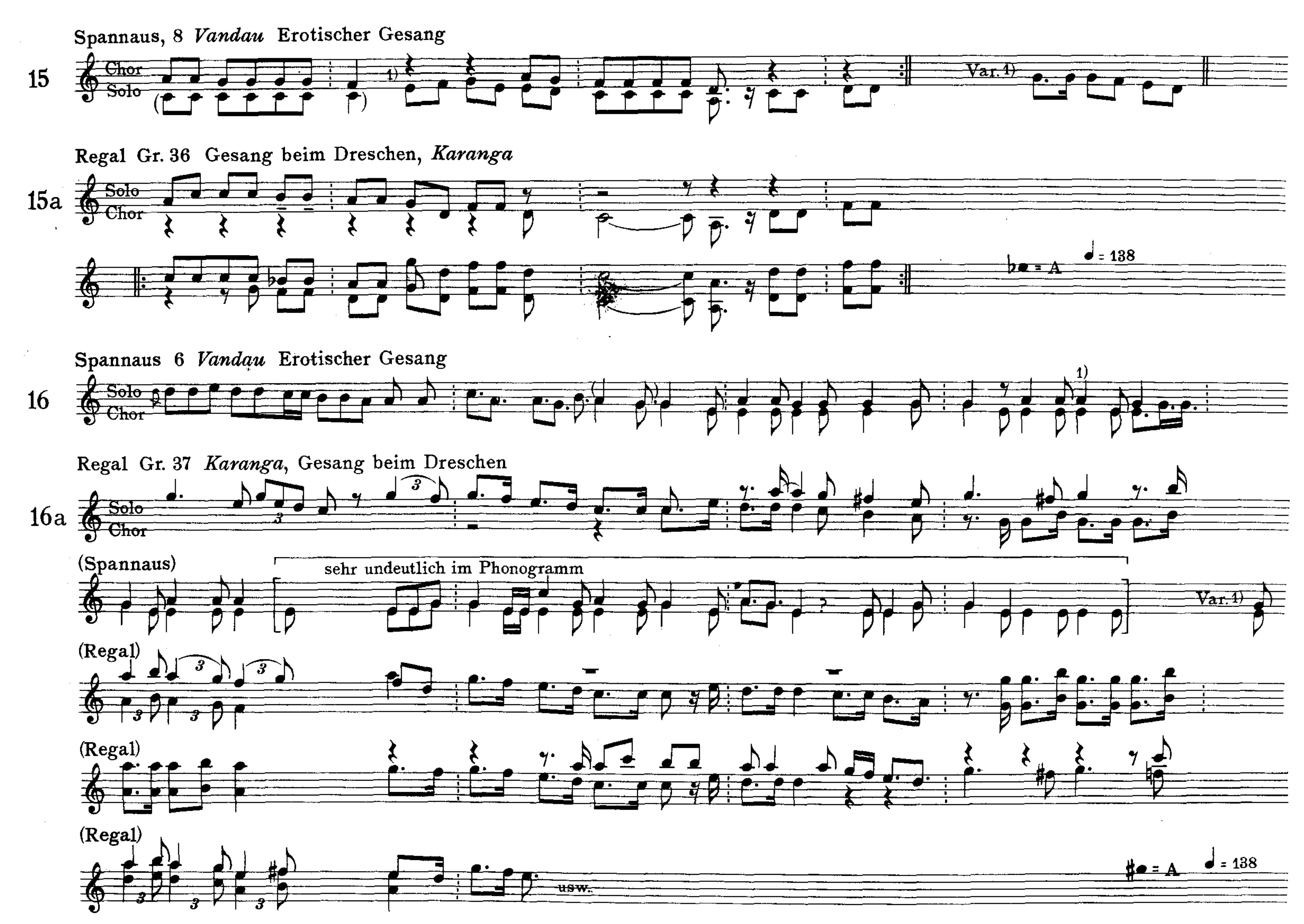
C 6 f f′

A 4 g da capo[1] 1-4 = A ♩= 132 (♩.= 88)

B 7 g folgen Zeilen 6, 3, 4, [5, 6] Chor = A ♩.= 92

C 7 g = A ♩.= 104

[1] Rassel bei den ersten und letzten Wiederholungen der Melodie als ♪ ♪ gekennzeichnet. Strophische Wiederholungen, die durch Schreie eingeleitet sind, verschieben die rhythmische Ordnung der Rassel um einen Takt. In diesem Falle ist die Rassel durch (• •) gekennzeichnet.


Spannaus, 8 *Vandau* Erotischer Gesang
15
Chor
Solo
Var. 1)
Regal Gr. 36 Gesang beim Dreschen, *Karanga*
15a
Solo
Chor
♭● = A
♩ = 138
Spannaus 6 *Vandau* Erotischer Gesang
16
Solo
Chor
1)
Regal Gr. 37 *Karanga*, Gesang beim Dreschen
16a
Solo
Chor
(Spannaus)
sehr undeutlich im Phonogramm
Var. 1)
(Regal)
(Regal)
(Regal)
usw.
♯● = A
♩ = 138

Neue Bücher

Richard Eichenauer,

Musik und Rasse. J. F. Lehmanns Verlag, München 1937. 2. Auflage.

Es kennzeichnet die Notwendigkeit des Eichenauerschen Buches, daß es — als an einen doch verhältnismäßig umgrenzten Leserkreis gerichtetes Werk — bereits nach einigen Jahren neu aufgelegt werden kann. Und es spricht für die vom Verfasser entwickelten Anschauungen, daß es in derselben Anlage und nur in ganz wenigen Abschnitten verändert, in einer Reihe anderer erweitert, neu herausgeht.

Diese Änderungen und Ergänzungen erstrecken sich fast ausschließlich auf die Teile des Buches, welche die nachbachische Musik und einzelne Meister derselben behandeln. Auf S. 174 wird in einigen Sätzen der „Überschwang an Schöpferkraft" bei Joh. Seb. Bach klar von dinarischer Überschwänglichkeit geschieden; weiterhin tritt ein Abschnitt über den scheinbaren Widerspruch zwischen Bachs nordischer Religiosität und dem Gegenständlichen seiner Vokalwerke hinzu (186). Die Frage nach westischen Einflüssen — erblicher und kulturlicher Art — im Mozartschen Opernschaffen wird kurz angerührt (225). Einschneidende Veränderungen hat das rassische Deutungsbild Beethovens erfahren. Anschließend an Darlegungen von Rittershaus und Rauschenberger sucht Eichenauer dessen Schaffen nicht mehr rein aus der nordisch-ostischen Rassenspannung zu erklären, sondern nimmt fälische Erbkräfte als zentrale an (226/9, 231). Eingreifende Umgestaltungen und Ergänzungen sind auch auf den Weber gewidmeten Seiten vorgenommen. Bei ihm, wie bei Wagner, sieht der Verfasser eine „dinarische Tönung nordischer Gedankenwelt" als gegeben. Überhaupt spricht er das Werk gerade dieser beiden Meister als rassisch stark gleichwertig an. Nordisch ist ihm die Ethik ihres künstlerischen Wollens, Idee und Stoff ihres Schaffens; dinarisch ist die Art ihres musikalischen Ausdrucks, die Gestaltprägung im Großen wie im Kleinen. Unter diesen Gesichtspunkten hat gerade das Kapitel über Wagner starke Ausdehnung gewonnen (246/51, 258/61, 262 Anmerkung).

Es ist bezeichnend, daß sich die Änderungen und Erweiterungen der Neuauflage zum allergrößten Teile auf nachbachische Meister beziehen. Das deutet darauf hin, daß die rassenkundliche Betrachtung neuer Meister notwendig wird für die politisch-erzieherische Wirkung der wissenschaftlichen Forschung. Die Ansicht, daß „mit Ausnahme weniger gewaltig ragender Persönlichkeiten ein Streit um die rassische Zugehörigkeit der einzelnen Schöpfernaturen nicht nur wissenschaftlich bedenklich ist, sondern uns auch praktisch nicht weiterbringt" (20), dürfte von der neuen Auflage Eichenauers widerlegt sein.

Des weiteren ergeben sich gerade aus diesen Ergänzungen und Änderungen folgende Notwendigkeiten: einmal muß künftig den Fragen nach den Beziehungen zwischen Rasse und Werk, besonders nach der Richtung und dem Anteil des kulturell Übergekappten, tiefer nachgegangen werden. Zum andern wird es doch einmal notwendig sein, den Begriff des Dinarischen, mit dem Eichenauer außerordentlich viel arbeitet, aufzugliedern, sein Wesen — das ihn zu einer einzigartigen Kraft im Verlaufe der deutschen Musik macht — aufzuhellen und ihn scharf nach beiden Seiten, der nordischen wie der vorderasiatischen, abzusetzen.

An anderer Stelle stößt der Verfasser bei Ausführungen über den Stil des Volksliedes, im Anschluß an Metzlersche Untersuchungen, erfreulich über dessen im Materialen hängenbleibende Feststellungen (128/31) vor. Er kennt „Dur im nordischen Stil" und eine „ganz anders reiche (nordische) Entfaltung der Harmonie als die dinarische Art". Hier leuchtet er über seinen Gewährsmann hinaus und über die Materie hinweg in die psychischen Hintergründe des Werdens und der Wirkung, die anscheinend gleicher Erscheinung doch grundverschiedenen Sinngehalt verleihen.

Bei der Behandlung der klassischen Polyphonie wird dieselbe im Anschluß an Clauß schlechthin als „das musikalische Sinnbild des Leistungsmenschen" gesehen (143). Nicht folgen können wir ihm, wenn er in seinen neuen grundsätzlichen Schlußausführungen (ab S. 306) die Polyphonie —

mit der Ansicht einer verschollenen bündlerischen Jugendmusikbewegung der Systemzeit — als den Gedanken der Gemeinschaft stärker verwirklichend und ihm nachdrücklicher als die Homophonie dienend hinstellt (314: „In der polyphonen Schreibweise nun muß man gewissermaßen den formalen Ausdruck des Gemeinschaftsgefühls sehen, da ja zur Ausführung polyphoner Werke das einträchtige Zusammenwirken vieler gehört"). Hat uns doch gerade die von der Hitler-Jugend ausgehende Volkssingbewegung wieder gezeigt, daß im Gegenteil der einstimmige Gesang die allerstärksten Kräfte der Gemeinschaft bindet und entwickelt und daß Gradabstufungen der Gemeinschaft nicht im Stil und in der Struktur einer Musik, sondern in Art und Gesinnung ihres Ursprunges und ihres Einsatzes zu suchen sind. Die oben geschilderte Anschauung, welche Eichenauer scheinbar einfach übernommen hat, dürfte als Ausfluß spekulativen Denkens einer vergangenen Zeit nicht mehr zu halten sein.

Bleiben damit einige neue Wünsche an Eichenauers Werk, so bedeutet diese zweite Auflage doch einen gewinnbringenden Ausbau ihrer Vorgängerin. Und der Wert seines Buches liegt immer wieder darin, daß der Verfasser es schon vor Jahren gewagt hat, mit kühnem Zugriff die Frage nach dem Rassischen in der Musik anzupacken und sich nicht hinter der Ausflucht erst vorzunehmender Vor- und Einzelarbeiten zu verkriechen. Es ist Kennzeichen nordischen Wissenschaftsdenkens, auch einmal vorschauend, selbst auf die Gefahr des Irrens hin, aus neuer Sicht heraus Probleme planvoll zu umreißen, anstatt immer nur im Zuge ostischen Sammelns von unten her und nicht vom Gestaltganzen den Bau eines neuen Weltbildes zu wagen. Das für die Frage Musik und Rasse getan zu haben, bleibt Eichenauers ungeschmälertes Verdienst.

Siegfried Günther, Berlin-Britz

Algemeene Muziekgeschiedenis

onder redactie van Prof. Dr. A. Smijers ...; Utrecht 1938, Uitgeversmaatschappij W. De Haan N. V.

Unter der Mitwirkung der belgischen und holländischen Musikhistoriker Ch. van den Borren, E. Bruning, J. Daniskas, R. Lenaerts, F. van der Mueren, W. Pijper und E. Reeser hat A. Smijers eine „Allgemeine Musikgeschichte" herausgegeben, die nicht ausschließlich für Fachmusiker und Studierende gedacht ist, sondern sich an den gebildeten, künstlerisch interessierten Laien überhaupt wendet. Dadurch sind Stil und Darstellung von vornherein stark bestimmt worden, und dem einzelnen Mitarbeiter war nur wenig Gelegenheit geboten, unser Wissen um die von ihm zu behandelnde Epoche durch neue Forschungsergebnisse zu bereichern. Der Nachdruck lag vielmehr auf einer übersichtlichen Darstellung und anziehenden Schilderung des musikgeschichtlich bekannten Materiales. Daß dieses Vorhaben gelungen ist, sei gleich eingangs festgestellt.

Die größeren Schwierigkeiten entstanden dabei naturgemäß bei der Behandlung der Musikgeschichte des Altertums und Mittelalters, aber E. Bruning O. F. M. hat es verstanden, sehr klar und eingänglich die Musik und Musikpflege der vorchristlichen Zeit (beginnend mit der Musik der Ägypter) sowie die Entwicklung der Gregorianik in ihren wesentlichen Zügen darzulegen. Nicht ganz zufriedenstellend und zu konventionell ist lediglich der Abschnitt über die Musiktheoretiker und die kurze Einleitung zur Notationskunde geraten. Ch. van den Borren hat die schwierige Aufgabe, die Zeit von Hucbald bis Dufay volkstümlich schlicht darzustellen, ausgezeichnet und auch für den Fachkollegen anregend gelöst. Dasselbe gilt für Smijers Darstellung der Zeit von Ockeghem bis Sweelinck, wenn man hier auch vielleicht die grundsätzlich andersartige Einstellung von Humanismus, Reformation und Gegenreformation zur Wortvertonung sowie ihre gegensätzliche Musikanschauung etwas stärker herausgestellt wünschte. Übersichtlich in ihren hauptsächlichsten Entwicklungslinien, stark stilgeschichtlich betont, zeichnet R. Lenaerts die Zeit von Monteverdi bis Bach. Außerordentlich lebendig in der Darstellung, klar in der Einteilung des Stoffes und anregend in der Formulierung schreibt E. Reeser über die Zeit von Bach bis Beethoven. In die Behandlung der neuern Zeit teilen sich F. van der Mueren mit einem Beitrag über die Entwicklung der Musik von Beethoven bis Wagner, J. Daniskas mit seiner Darstellung der Zeit von Wagner bis zur Moderne und W. Pijper mit seiner Abhandlung über die Entwicklung der Musik von Debussy bis zur Gegenwart.

Über die Musik dieser historisch noch umstrittenen Zeit, die Pijper behandelt, sind wir allerdings in vielen Fragen anderer Meinung. Es ist z. B. sehr schade, daß gerade das wirklich

zeitgenössische Schaffen (sogar das für den Leserkreis dieses Buches äußerst wichtige holländische und flämische) nur summarisch behandelt und dadurch dem Laien auch von dieser Seite aus kein Zugang zum Verständnis des zeitgenössischen Musikschaffens eröffnet wird. Gerade in einem Werk mit den Zielen, die sich diese Allgemeine Musikgeschichte gestellt hat, müßte der wissenschaftlich geschulte Musiker dem Laien und dem jungen Komponisten zu Hilfe kommen und den Boden für ein gegenseitiges Verstehen vorbereiten. Dann aber berührt es höchst merkwürdig, daß außer Schönberg und Hindemith die gesamte junge deutschsprachige Musikgeneration mit Stillschweigen übergangen worden ist: O. Schoeck, H. Kaminsky, Hans Brehme, E. Pepping, K. Höller, H. Reutter, W. Egk, W. Fortner u. a. m. Das ist ein höchst bedauerlicher Mangel dieses sonst sehr schönen Werkes. Gerhard Pietzsch, Dresden

André Schaeffner,
Origine des instruments de musique. Paris, Payot, 1936.

Der Verfasser, Leiter der Musikabteilung des Völkerkundemuseums des Trocadéro, gibt hier — wohlvorbereitet durch mehrere musikethnologische Aufsätze und die Teilnahme an zwei Expeditionen in den Sudan — die erste französische Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft, insbesondere die Musikinstrumentenkunde. Dem Charakter einer ersten zusammenfassenden Darstellung entsprechend, will er dem französischen Leser vor allem das gesamte Material vor Augen führen, ohne ihn mit ethnologischen Theorien zu belasten; eine Tat der Vorsicht, der nur zuzustimmen ist. Das Buch gliedert sich in drei Teile: Die Kapitel I—VI behandeln den Ursprung der Musikinstrumente, die Kapitel VII—IX führen die Entwicklung bis zu den Hochkulturen, das Schlußkapitel behandelt das, was auf den Instrumenten ausgeführt wird, die „primitive Mehrstimmigkeit", und gibt in seinem zweiten Teil eine Stellungnahme des Verfassers zu den Theorien der Musikethnologie. Der dritte Teil des Werkes erweitert es so in glücklichster Weise aus einer Instrumenkunde zu einer Einführung in die Denkweise der vergleichenden Musikwissenschaft.

Dem „rein instrumentenkundlichen" Vorgehen des Verf.s nach sollte man erwarten, daß die beiden ersten Teile des Werkes entsprechend angelegt sind. Das trifft aber nur für den zweiten Teil zu. Der erste Teil behandelt zunächst die „körperlichen Ursprünge" (Kapitel I), also Händeklatschen, Schlagen des Körpers, Stampfen der Füße, Pfeifen usw. Es folgt in Kapitel II die Besprechung aller dem Tanz dienenden Instrumente, Klappern, Rasseln u. ä., in Kapitel III die Entwicklung vom „Stampfrohr" zu den Xylophonen. Kapitel IV gibt kurze Bemerkungen zur Entstehung des Dramas; Kapitel V beschäftigt sich mit allen Instrumenten, die irgendwie bei „Arbeit und Spiel" verwandt werden, Kap. VI mit solchen, die in Verbindung mit „Religion und Magie" auftreten. Die Anordnung der Kapitel baut also auf einer bestimmten Anschauung von der ersten Entwicklung der Musikinstrumente auf: von der Betätigung des Körpers selbst führt die Linie zum Tanz, zu Arbeit, Spiel, Drama und zum Kult. Innerhalb der einzelnen Kapitel aber folgt der Verf. rein musikinstrumentenkundlichen Grundsätzen. Hier fällt vor allem auf, daß er sich nicht nur von ethnologischen Theorien freigemacht hat, sondern auch weitgehend die bisherigen musikwissenschaftlichen Anschauungen in Frage stellt und durch neue ersetzt, teilweise mit großem Glück. Indessen kann man ihm in manchem kaum folgen: z. B. führt die Entwicklung des III. Kapitels vom Stampfrohr über das Anklung zur Schlitztrommel — bis hierhin ganz annehmbar —, nun aber, was kaum stichhaltig sein dürfte, weiter zu den Xylophonen. In Kapitel V und VI ermüdet das Verfahren, alle mit dem Thema zusammenhängenden Instrumente nebeneinanderzustellen. So schön auf diese Weise heraustritt, welche Instrumente alle etwa mit Hausgeräten parallelgehen — z. B. bestimmte Trommelarten —, so hätte andererseits hier doch gerade erörtert werden können, welche schon vorhandenen Instrumente etwa zur Begleitung von Arbeiten herangezogen wurden, welche anderen Instrumente aber aus Arbeitsvorgängen etwa neu entstanden, — eine Fragestellung, auf die Verf. nur hinweist. Sind aber tatsächlich aus Arbeitsinstrumenten Musikinstrumente geworden — Verf. verweist im Anschluß an M. Mauss auf den Zusammenhang zwischen Fallen zum Fangen von Wild und dem Musikbogen —, so haben wir hier ja ein neues Entwicklungsprinzip vor uns, das nicht in dieser Weise übergangen werden durfte. Beim Kult entsteht dieselbe Frage.

Der zweite Teil des Werkes behandelt der Reihe nach „Feste Körper, starr, biegsam und gespannt", Saiteninstrumente und Blasinstrumente. Bei diesen schon teilweise in geschichtliche Zeit führenden Untersuchungen schließt sich der Verf. im großen und ganzen an schon bekannte und anerkannte Ansichten an. Doch gibt uns auch hier sein vorurteilsfreier Blick manch neue Einsicht. Besonders gelungen erscheint mir u. a., daß er nicht, wie es zumeist geschieht, nur den klangerzeugenden Teil der Instrumente berücksichtigt, sondern auch dem Resonator seine besondere Aufmerksamkeit zuwendet. Am Ende dieses Teils streift der Verf. kurz seine im Anhang ausführlich gegebene Neueinteilung der Musikinstrumente. Sie ist mit Umsicht vorgenommen, unterscheidet sich aber grundsätzlich nicht von derjenigen Mahillons, so daß sich ein näheres Eingehen hier wohl erübrigt.

Das Schlußkapitel des Buches schildert zunächst in großen Zügen die verschiedenen Formen primitiver Mehrstimmigkeit. Sodann geht Verf. auf die ethnologischen Theorien ein. Zwischen Evolutionismus — der Ansicht, daß die Entwicklung der Instrumente vom Einfachen zum Vollkommeneren systematisch vor sich geht, dieselbe Entwicklung daher auch an verschiedenen Punkten der Erde unabhängig voneinander vor sich gehen kann — und Diffusionismus — der Anschauung, daß gleiche Entwicklungsformen nicht unabhängig sein können, sondern in einem geschichtlichen Zusammenhang stehen müssen — nimmt Verf. die einzig richtige Mittelstellung ein: es gibt sowohl allgemeingültige Entwicklungsgesetze wie auch geschichtliche Verbindungen und Entlehnungen. Tatsächlich aber gehört seine Liebe dem Evolutionismus. Schon die „rein instrumentenkundliche" Methode des Buches, die ja nicht nur eine allgemeine Systematik, sondern auch eine geschichtliche Entwicklung geben will, ist reiner Evolutionismus. Dessen Schwächen bilden daher auch die des Buches. Entsprechend den verschiedenen Umständen, die zur Erzeugung eines Tones zusammenkommen müssen — Material, Form, Elastizität des Klangkörpers, Erzeugungsart usw., können die Beziehungen zwischen verschiedenen Instrumenten mannigfaltiger Art sein. Welche dieser Beziehungen der geschichtlichen Entwicklung entspricht, läßt sich in keiner Weise voraussagen. Der Evolutionismus kann daher keinen eindeutigen geschichtlichen Entwicklungsgang herleiten. So stellt Verf. z. B. die Sansa hinter die Maultrommel, weil beide gezupfte Zungen haben. Nun sind aber Zupfen und Schlagen zwei Erregungsarten, die häufig miteinander vertauscht werden, etwa bei den Musikbögen. Die kulturellen Beziehungen beweisen meiner Ansicht nach aber, daß eine solche Vertauschung auch bei der Sansa stattgefunden haben muß, diese sich also aus den Metallschlagspielen entwickelt hätte. Rein systematisch sind beide Verbindungslinien gleichwertig; entscheiden können nur geschichtliche Gesichtspunkte. Wenn der Verf. so in Wirklichkeit im Evolutionismus befangen bleibt, so hat er andererseits das hervorragende Verdienst, die hergebrachten Gleise dieser Theorie an zahlreichen Punkten verlassen und neue Verbindungen hergestellt zu haben, die auch uns vielfältige Anregungen vermitteln können. Eine erstaunliche Literaturkenntnis und die Heranziehung des von ihm selbst neu gewonnenen Materials haben dem Verf. eine Leistung ermöglicht, die uns zwingt, unsere Anschauungen an manchen Punkten zu überprüfen, und uns mit ihren mannigfaltigen neuen Gedanken wieder ein Stück weiterbringen wird.

Heinrich Husmann, Leipzig

Hans Hickmann,

Das Portativ. Ein Beitrag zur Geschichte der Kleinorgel. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1936. (Berliner Dissertation 1936.) 260 S. 16 Bildtafeln.

Auf Grund eingehenden Studiums der Bild- und Schriftquellen gibt der Verfasser eine klare Beschreibung von Bau und Geschichte des Portativs. Dabei waren besondere Schwierigkeiten zu überwinden, weil von den drei in Sammlungen befindlichen Instrumenten das Luzerner und das Kopenhagener auf das Brüsseler zurückgehen, dessen Echtheit zweifelhaft ist. Hickmann definiert das Portativ als das kleinste tragbare Orgelinstrument, das von einer Person zugleich gespielt und mit Luft versorgt wurde. Seine Untersuchungen ergaben, daß die Geschichte des Instruments im 12. Jahrhundert beginnt: es ist hier durch zwei Bilder bezeugt. Im 13. Jahrhundert finden sich häufigere Nachweise, und zwar zeigen die Bilder schon sehr verbesserte Instrumente, besonders in Frankreich. Aus dem 14. Jahrhundert liegen zahlreiche italienische, niederländische und französische Angaben vor. Die Hauptblütezeit ist das 15. Jahrhundert, damals

wurde es in mannigfaltigen Formen gebaut mit verschiedener Zahl und Ordnung der Pfeifen, neu ist die Einteilung der Tastatur in schwarze und weiße Tasten. Im 16. Jahrhundert fließen die Quellen spärlicher. Im 17. Jahrhundert wird es von den anderen Kleinorgeln immer mehr zurückgedrängt, im Barockorchester des 18. Jahrhunderts ist es völlig ausgeschieden.

Die Pfeifen waren meist zweireihig angeordnet. Sie unterschieden sich bei gleichem Durchmesser lediglich in der Länge. Wichtig ist der Nachweis, daß es sich bei den mit Abstand größten Pfeifen um Bordune handelt, beim Nachprüfen der Maße ergab sich zur ersten Pfeife der anschließenden Reihe das Quint-, Oktav- oder Doppeloktavintervall. Register sind nicht nachzuweisen, wohl aber Züge zur Einstellung der Bordune sowie Mixturen, zum mindesten bei Instrumenten mit zwei Pfeifenreihen, die im Abstand einer Quinte voneinander standen. Der Tonumfang war nur annähernd festzustellen, der tiefste Ton muß zwischen *c'* und *f'* gelegen haben.

Da ein Abriß der Entwicklung der Tastatur bereits in der Dissertation von H. Marx „Die Technik des Spiels auf alten Tasteninstrumenten" gegeben wurde, beschränkt sich Hickmann auf Angaben über die äußere Form der Tasten. Am häufigsten ist die Stab- oder Hebeltaste nachzuweisen, daneben die Knopf- oder Drucktaste. Die Handstellungen, die auf Abbildungen überliefert sind, lassen auf einen geringen Tastenwiderstand, also auf eine leichte Spielart schließen. Es finden sich sehr mannigfaltige Tastenordnungen, Umfang und Chromatik waren sehr verschieden.

Messungen der Pfeifen und Untersuchungen der Beziehungen zwischen Pfeifen und Tastatur ergaben oft eine von der gewöhnlichen abweichende Tonfolge. Nach Meinung des Verfassers handelt es sich dabei um Gebrauchsskalen, die in der hohen Lage oft durch eingeschobene Töne oder Doppelpfeifen ergänzt wurden, wobei entsprechende Pfeifen gleicher Größe als Belege für enharmonische Verwechselung gedeutet werden. Es fragt sich aber, ob die Abbildungen wirklichkeitsgetreu genug sind, um solche Schlüsse zu rechtfertigen. Erst recht ist nicht einzusehen, daß das Portativ durch solche wirkliche oder vermeintliche Enharmonik zur Entstehung der gleichschwebend temperierten Tonleiter beigetragen haben solle, da es ja zur fraglichen Zeit kaum mehr im Gebrauch war.

Für das Balgwerk ist fast immer der gewöhnliche Schmiedebalg verwendet worden. Hickmann beschränkt sich hier auf die Beschreibung von Ausnahmefällen, z. B. auf die oft sehr merkwürdige Art der Anbringung und der Luftzufuhr dieser einfachen Bälge — wobei immer wieder fraglich bleibt, wie weit die bildliche Darstellung der damaligen Wirklichkeit entspricht.

Wie bei Orgel, Klavichord und Spinett entwickelt sich auch beim Portativ die Spieltechnik in eigener Weise. Je nachdem wie das Instrument gehalten wird, ist auch die Handhaltung verschieden. Hickmann belegt Skalenfingersätze mit der Anordnung 2 3 2 3. Über- und Untersetzen war schwierig. Beim Vor- und Rückwärtsspiel muß die Spielebene durch Drehung der Hand verändert werden. Die Behauptung, daß das Portativ mit seinen Techniken die Spielarten auf den Klavierinstrumenten des 16. Jahrhunderts vorbereitet habe, wird aber schon dadurch widerlegt, daß Klavichord und Spinett schon lange Zeit vorher neben dem Portativ bestanden.

Die Meinungen über den Klangcharakter des Instruments gehen weit auseinander; bald ist von einem grellen Klang die Rede, bald wird das Gegenteil behauptet. Aus den theoretischen Betrachtungen, die dem Wandel der Auffassungen unterworfen sind, war kein klares Ergebnis zu gewinnen. Das erbrachte erst der akustische Versuch, den der Verfasser mit besonderer Genauigkeit vornahm. Demnach hat das Instrument in allen Lagen einen „hauchigen" Klang von einer gewissen Schärfe gehabt, dessen Eigenart auf der „ausgeprägten Formantregion der Teiltöne" beruht.

Hickmann schreibt dem Portativ große Bedeutung für die weltliche Musik zu. Viele Belege zeugen für die Verwendung bei Tanz- und Marschmusik, auch beim Musizieren im Freien. Allerdings übersieht der Verfasser, daß zahlreiche, wenn nicht die meisten Bildzeugnisse aus dem kirchlichen Bereich stammen; sehr häufig sind Engel als Portativspieler dargestellt.

Für mehrstimmiges Spiel war das Portativ nicht geeignet. Es war ein Melodieinstrument, das infolge seiner leichten Spielart sich gut dazu eignete, die Melodie in Figurenwerk aufzulösen, entsprechend der Kolorierungspraxis jener Zeit. Auch konnte ihm die Aufgabe zufallen, einen Bordun während des Musizierens mittönen zu lassen. Diese Verwendung untersucht und belegt

der Verfasser an zahlreichen Beispielen. Er behandelt ferner das Transponieren, das bei den verschiedenen Stimmungen der Instrumente vom Portativspieler besondere Fertigkeit verlangte. Dazu gehörte auch das Ein- und Umstimmen der Pfeifen durch Verlängerung, Verkürzung oder Deckung.

Insgesamt bedeutet die Arbeit Hickmanns, wenn sie auch noch manche Frage offen läßt, eine wertvolle Bereicherung unserer Kenntnis des Instrumentenwesens und der Aufführungspraxis des späteren Mittelalters. Wünschen wir ihm, daß er seine Arbeitsergebnisse eines Tages durch den Fund eines alten Portativs bestätigt sieht! Thekla Schneider, Berlin

Clara Pfäfflin,

Pietro Nardini, seine Werke und sein Leben. Ein Beitrag zur Erforschung vorklassischer Instrumentalmusik. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel 1936.

Was die stilkritische Erkenntnis der italienischen Vorklassik heute noch immer erschwert und verdunkelt, sind die geringen und unzureichenden Veröffentlichungen ihrer wichtigen Denkmäler. Das gilt namentlich für die solistischen und kammermusikalischen Werke der großen Geigenmeister seit Tartini. Die hier vorliegenden Neudrucke haben durch die Spiel- und Vortragspraxis des 19. Jahrhunderts tiefgreifende Veränderungen erfahren, die bis zur völligen Entstellung des Urbildes gehen. Das Herausgreifen von Einzelsätzen, willkürliche Änderungen und Kürzungen, Verfälschung des Generalbasses zu einer „Klavierbegleitung" sind an der Tagesordnung und in der heutigen Praxis durch zahlreiche Sammlungen noch weit verbreitet.

Es ist daher um so mehr zu begrüßen, wenn in der vorliegenden Studie der Werkbestand von Pietro Nardini, dem Lieblingsschüler Tartinis an seiner 1728 gegründeten Akademie in Padua, weitgehend gesichtet und bearbeitet wird. Der Gegensatz zwischen den erhaltenen Handschriften und Erstdrucken und den späteren Überarbeitungen, die bereits A. Moser als „musikalische Kriminalia" brandmarkte, kommt zu sinnfälligem Ausdruck.

Freilich bleiben genug Schwierigkeiten bei der Werkerfassung bestehen. Handschriften und Drucke sind durchweg undatiert, ihre Entstehungszeit kann nur annähernd bestimmt werden. Und auch die Autorschaft Nardinis bleibt gerade in wichtigen Fällen zweifelhaft. Die Frage, ob die berühmten *Adagios brodés* eben in ihrer verzierten Fassung von Nardini selbst oder vom späteren Herausgeber, dem Franzosen J. B. Cartier stammen, bleibt offen, ebenso wie die vielumstrittene Verfasserschaft Nardinis in den zwei Violin-Capricenbänden der Berliner Bibliothek nicht geklärt werden kann. Zu den Spuren Locatellis, Campagnolis, selbst Seb. Bachs (mit einer fragmentarischen Bearbeitung der Chaconne), welche die Bände zeigen, zu denen in einer Wiener Parallelhandschrift des 2. Bandes noch der Name Karl Stamitz kommt, vermag Verfasser noch den Namen des Engländers Rob. Crome und endlich den Franz Bendas hinzuzufügen, von dem eine Fuge in den Capricci festgestellt wird. Auch hier wird Nardinis Stellung als Verfasser, ja selbst als Sammler eher ungewisser als bestätigt.

Das Schicksal dieser Werke ist typisch für Virtuosen-Kompositionen. Sie werden als Stoff, nicht als Form und Gehalt weitergetragen und sind so dauernder Umarbeitung ausgesetzt. Damit muß aber auch bezweifel werden, ob die formale Betrachtung, der Nardinis Schaffen zunächst unterzogen wird, methodisch geeignet ist, seine kompositorische Bedeutung sinnvoll herauszuarbeiten. Verfasser geht von der rein quantitativ messenden Formuntersuchung der Wiener Schule Adlers, W. Fischers und R. Sondheimers aus. Sie kann in der Ausgestaltung des Sonatensatzes „allmähliche symmetrische Anordnung der Motivik, Sonderung und Abhebung von Satzkomplexen" feststellen. Aus der bilateralen Symmetrie spätbarocker italienischer Satzgliederung, wie sie der Suitensatz und die Sonate Scarlattis aufstellen, erwächst die Dreiteiligkeit eines Reprisengrundrisses. Die motivische Einheitlichkeit weicht „bunter Mannigfaltigkeit", der freilich kräftige Kontraste noch fehlen.

Aber es geht hier um mehr als um die Überführung eines Formprinzips in ein anderes. Bis weit über die Mitte ist das Jahrhundert vom Kampf um Inhalts- und Ausdrucksfragen erfüllt. Der Affekt triumphiert, auch im italienischen Rokoko, wo er frei ist von der gedanklichen Einzwängung in aufklärerische Systematisierung, wie im Norden, und wo man sich ganz der rührenden Wirkung des instrumentalen und vokalen Klanges hingibt. Ein ethisch fundiertes, edel sinnenhaftes Schönheitsideal, wie es Tartini gelehrt hatte, trug auch die schöpferische Persönlich-

keit seines Schülers über die strengen Grenzen des Corelli-Stiles hinaus bis in jene schönheits- und gefühlstrunkene Welt süddeutschen Sturmes und Dranges, dem gerade Nardini bei seinem Stuttgarter Wirken so unmittelbar nahestehen mußte. Wenn Verfasser bei Betrachtung der Urteile über Nardinis Spiel (S. 78ff.) feststellen muß, daß „die Berichte einseitig den Gefühlsausdruck des Spielers und den Gefühlseindruck des Hörers wiedergeben", wenn vorher (S. 65) Schubarts wertherisch-tränenseliger Hymnus über Nardini angeführt wird, so zeigt das, wie in dieser Zeit alles hingegeben der Ausdruckssprache der Töne lauscht, wie das hohe Kennertum, das intensive Verfolgen geistig-formaler Zusammenhänge, zurücktritt.

Insofern muß eine streng formale Betrachtung gerade virtuoser Geigenmusik in dieser Übergangszeit wenig ergiebig bleiben, und es ist nur zu bedauern, daß die für die stilistische Erfassung der Werke viel wesentlicheren Abschnitte der Arbeit über Melodik und über die Kolorierungspraxis in den *Adagios brodés*, in denen der Gestaltungswille Nardinis viel stärker zum Ausdruck kommen muß, in der Buchausgabe keine Aufnahme gefunden haben. Wichtig ist die Feststellung klanglicher Übergangszeichen, wie sie im Verlassen der Triosonate und in der Aufnahme unbegleiteter Violinduette und endlich in Streichquartetten entwicklungsgeschichtlich bedeutsam hervortreten. Der Nachweis bisher unbekannter Klaviersonaten läßt solide und umfassende Quellenarbeit erkennen.

Gutes Quellenstudium verrät auch der besonders gelungene zweite Teil der Studie über Nardinis Leben und Persönlichkeit. Die Gestalt seines großen Lehrers ist inzwischen durch die breitangelegte Darstellung von Minos Dounias über Tartinis Violinkonzerte (Wolfenbüttel-Berlin 1935) in ihren geistigen Kräften klar erfaßt worden. Das von Cl. Pfäfflin erschlossene biographische Material über Nardini bringt eine willkommene Ergänzung und Weiterführung. Wie das aus französischer Prachtliebe, italienischem Virtuosentum und deutscher Empfindsamkeit wunderlich gemischte Kunstleben am Hofe Karl Eugens in Stuttgart unter Jomellis Führung entsteht, wird wirksam beleuchtet; dem tritt dann bei der späteren Tätigkeit Nardinis in Florenz (seit 1769) die aufschlußreiche Schilderung einer italienischen Rokokohofhaltung gegenüber. Nardinis Freundschaft mit der berühmten Improvisatorin La Corilla, sein Zusammentreffen mit Mozart 1770, sein steigender Ruhm als Virtuos und Lehrer werden lebensvoll dargestellt, und die wesentlichen Züge seiner Persönlichkeit erfahren am Schluß ihre knappe, aber gute Kennzeichnung durch die Betonung der individuellen Gefühlswelt Nardinis „gegenüber Tartinis überpersönlicher, stilisierter Haltung mit ihrem Pathos und gegenüber der unpersönlichen Glätte der jüngeren Generation italienischer Geigenkomponisten".

Ein systematischer Themenkatalog mit Nachweis der Neudrucke schließt sich an.

H. J. Therstappen, Hamburg

Carl-Heinz Illing,

Zur Technik der Magnificat-Komposition des 16. Jahrhunderts. Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft, herausgegeben von Fr. Blume. Heft 3. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel-Berlin 1936.

Die aufschlußreiche Arbeit geht der formbildenden Bedeutung gregorianischer Choralmelodik in der reifen Polyphonie des 16. Jahrhunderts nach. Während die wenigen bisher in dieser Richtung unternommenen Arbeiten Scherings, Orels und Fickers den Cantus und seine Weiterbildungen vornehmlich in der Zeit der Trienter Codices verfolgen, will diese Studie „den Nachweis liefern, daß die Technik des (Choral)-Kolorierens mit dem 15. Jahrhundert nicht aufhört zu existieren, sondern vielmehr, und ganz besonders im 16. Jahrhundert, ein wesentliches Moment der Kompositionstechnik ausmacht". Die Problemstellung wird verengert, aber auch verschärft auf die Melodieformeln des Magnificat und ihre polyphone Ausführung, um von hier aus eine gesicherte Basis für spätere Ausdehnung der Untersuchungen auf polyphonierte Psalmen,- Evangelien- und Passionsformeln zu schaffen. Im weiteren Verlauf werden die gewonnenen Ergebnisse der C. f.-Kolorierung auf die Magnificat Palestrinas systematisch angewendet.

Die genaue Nachprüfung der Magnificat Adam Reners u. a. ergibt zunächst, daß der zugrundeliegende Psalmton in weit stärkerem Maße, als Th. W. Werner in seiner Arbeit über Reners Magnificat (AMW II, 1919/20) annahm, alle Teile durchdringt. Es wird ein „restloses Eingehen des C. f. in den polyphonen Satz" nachgewiesen, „insofern als der Choral offensichtlich

die einzige Substanz des ganzen Stückes ausmacht". Auch die formale Gliederung erfolgt in unmittelbarem Anschluß an die gregorianische Intonation. Die kolorierende Ausweitung des C. f., die „um ihrer selbst willen, nicht etwa vom polyphonen Satz her", erfolgt, wird sowohl gegen instrumentale Kolorierung von Orgelmagnificat wie gegen die virtuosen Vokalerweiterungen des Passagierens abgehoben. An dieser Stelle, und nur hier, setzt die eigenschöpferische Kraft der Meister ein, welche durch diese Art Kolorierung aus dem C. f. „völlig selbständige Melodien" erstehen lassen.

Ohne den Gang der sehr sorgfältigen und gewissenhaften Untersuchung hier weiter zu verfolgen, darf festgestellt werden, daß die Studie von einer neuen Seite her die Kompositionspraxis der Renaissance in ihrer tiefen Gebundenheit an das gregorianische Erbe beleuchtet, deren Allgemeingültigkeit und historische Auswertung nachzuweisen, es freilich — wie Verfasser selbst betont — noch einer Fülle weiterbauender Studien bedarf. Eine umfangreiche Chronologie der dem Fundort nach bekannten Druckwerke und Handschriften mehrstimmiger Magnificat, von etwa 1440—1620 reichend, ist angefügt. H. J. Therstappen, Hamburg

Mitteilungen

Staatliches Institut für Deutsche Musikforschung

Die vom Herrn Reichserziehungsminister anläßlich der ersten Institutstagung im Oktober 1937 ausgesetzten Preise für die beiden besten musikwissenschaftlichen Dissertationen sollten erstmalig zum Geburtstag des Führers am 20. April 1938 verteilt werden. Der Gutachterausschuß war jedoch nicht in der Lage, von den im Jahre 1937 erschienenen reichsdeutschen Universitätsschriften zwei Arbeiten sowohl hinsichtlich des Themas wie seiner Behandlung einstimmig und ohne Vorbehalt als vorbildliche Dissertationen im Sinne nationalsozialistischer Wissenschaft zu bezeichnen und für die Preisverleihung vorzuschlagen. Die Preise konnten daher für das Jahr 1937 nicht verteilt werden.

In Anbetracht der guten wissenschaftlichen Leistung, die von der Mehrzahl der Gutachter bei fünf Verfassern anerkannt wurde, hat sich der Herr Reichserziehungsminister bewogen gefühlt, vier von ihnen aus dem Preisfonds des Staatlichen Instituts eine nachträgliche Druckbeihilfe zu gewähren und einen durch eine ehrenvolle Belobung auszuzeichnen. Es erhielten Druckbeihilfen die Herren:

Dr. Horst Goerges (Kieler Dissertation „Das Klangsymbol des Todes im dramatischen Werk Mozarts");

Dr. Friedrich Brandt (Berliner Dissertation „Das Wesen der Kammermusik von Brahms");

Dr. Karl Schweickert (Heidelberger Dissertation „Die Musikpflege am Hofe der Kurfürsten von Mainz im 17. und 18. Jahrhundert");

Dr. Hans-Heinz Dräger (Berliner Dissertation „Die Entwicklung des Streichbogens und seine Anwendung in Europa").

Die ehrenvolle Belobung wurde Herrn Dr. Georg Karstädt (Berliner Dissertation „Zur Geschichte des Zinken") zuteil.

Die nächste Preisverteilung erfolgt am 20. April 1939 und erstreckt sich auf Dissertationen und Habilitationsschriften, die im Jahre 1938 erschienen sind. Die Fachvertreter an den reichsdeutschen Universitäten werden im Januar 1939 durch Rundschreiben gebeten, die einschlägigen Werke dem Institut zur Kenntnis zu bringen.

Musikwissenschaftliche Tagung anläßlich der Reichsmusiktage 1938 Düsseldorf vom 26. bis 28. Mai

Nicht unverhofft, doch überraschend ob der plötzlichen Verwirklichung langgehegter Kongreßpläne kam der Aufruf des Herrn Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda zu einer musikwissenschaftlichen Tagung im Rahmen der Düsseldorfer Reichsmusiktage. Diese

Tage sollten — wie es der Herr Reichsminister Dr. Goebbels selbst in seiner großen kulturpolitischen Rede und auch der Organisator der Tagung, Generalintendant und Generalmusikdirektor Dr. Drewes, im Festbuch darlegte — alle Kräfte des musikalischen Gesamtorganismus in wechselseitiger lebendiger Durchdringung wirkend und aufnehmend zur musikalischen Volksgemeinschaft zusammenführen. So durfte auch die Musikwissenschaft als ein notwendiges Glied dieses großen Organismus nicht fehlen. Dankbar folgte eine große Zahl ihrer Vertreter dem Rufe, jener notwendigen Aufgabe gemäß mitzuhelfen durch Vorträge über zeitnahe Themen insbesondere zu dem Fragenbereich Rasse, Staat, Volk und Musik.

Der im vorigen Heft des „Archivs" mitgeteilte Tagungsplan gab einen Überblick über den reichen Inhalt und die klare Anordnung der Vortragsreihen, in deren Mitte eine musikumrahmte Festsitzung mit der Begrüßungsansprache des Präsidenten der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft Prof Dr. Ludwig Schiedermair stand. Da diese Festsitzung die einzige innerhalb des großen Festplans allgemein bekannt gegebene Veranstaltung der Tagung war, fanden sich auch nur hier Hörer aus den anderen Bereichen des Musiklebens, vor allem der Künstlerschaft, in größerer Zahl ein, während sonst die Wissenschaftler mit einer Reihe jüngerer Kameraden aus dem NSD-Studentenbund und der Hitler-Jugend unter sich blieben. So freudig auch gerade die Teilnahme der Jugend und des studentischen Nachwuchses begrüßt wurde, es war doch schade, daß die erhoffte fruchtbare Wechselwirkung mit den praktischen Musikern nur einseitig zustande kam, indem sich's die Tagungsteilnehmer nicht entgehen ließen, so viel wie möglich auch die musikalischen Veranstaltungen zu hören.

Vielleicht läßt sich im Sinne der Reichsmusiktage die lebendige Verbindung von Forschung und Musikübung, der Austausch der Arbeitserfahrungen beider Seiten künftig in noch höherem Grade verwirklichen, indem Probleme, die beide unmittelbar angehen, in beiderseitigen Arbeitsberichten behandelt werden. Allein der Fragenkreis „Werk und Wiedergabe", etwa an einem bestimmten Werk wie Beethovens Neunter erörtert, bietet überreichlichen notwendig zu klärenden Stoff, gerade auch in rassischer Beziehung und hinsichtlich der entscheidenden musikalischen Grundtatsachen der Klanggestalt und -bewegung.

So groß aber auch schon der Gewinn dieser Tagung für die Teilnehmer war und so bedeutend er bei späteren Reichsmusiktagen werden kann: als Ergänzung zu den umfassenden Gemeinschaftstreffen der Reichsmusiktage erhoffen wir nach wie vor musikwissenschaftliche Arbeitstagungen, wo wir uns zunächst im eigenen Hause nicht nur mehr oder weniger solistische Melodien vortragen, sondern auch Gelegenheit haben, in angeregt polyphonen Durchführungen mehr und mehr zur neuen Gesamtharmonie der Forschungswege und -ergebnisse vorzudringen.

Rudolf Steglich, Erlangen

Zweite Freiburger Orgeltagung vom 27. bis 30. Juni 1938

In Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft für Orgelbau und Glockenwesen und dem Arbeitskreis für Hausmusik hatte der Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Freiburg i. Br., Prof. Dr. Müller-Blattau, Nachfolger Willibald Gurlitts, dem die erste Freiburger Orgeltagung vor 12 Jahren zu danken war, die zweite Orgeltagung für den 27. bis 30. Juni einberufen. In Vorträgen und Aussprachen, praktischen Vorführungen, Musizierstunden und Konzerten sollte die Kleinorgel in ihren Verwendungsmöglichkeiten erprobt werden. Das Großthema der Tagung aber war der Einbau der Orgel überhaupt in das gesamtkulturelle Leben unserer Zeit.

In der historischen Stätte der deutschen Orgelbewegung, dem Hörsaal des Musikwissenschaftlichen Instituts, eröffnete Karl Matthaei die Tagung auf der Praetoriusorgel mit Hauptwerken alter Orgelmeister. Ein Vertreter der jüngsten Organistengeneration, Prof. Helmut Walcha, beschloß sie im gleichen Raum mit einer großangelegten Improvisation über „Wach auf, du deutsches Land".

Den Auftakt zu den Vorträgen, die sich mit der Kleinorgel vom Standpunkt des Orgelbaus befaßten, gab Dr. Mahrenholz mit einem umfassenden Referat. Die Kleinorgel sei ein eigenständiges Instrument mit eigenem Wirkungsbereich. Ihre Eigenart verbiete eine blinde Über-

nahme baulicher und klanglicher Prinzipien von der Großorgel. Sie verlange mechanische Traktur, Schleiflade, als Pfeifenmaterial vorwiegend Holz. Sie sei zwar dem „Werkprinzip" der Großorgel unterstellt, wobei aber die 8′-Basierung zugunsten des 4′- oder gar 2′-Tons verschoben wird. Ihr heller „Kammer"-Klangcharakter verlange somit von dem an die Großorgel gewöhnten Spieler und Hörer immerhin eine gewisse Umstellung.

Wertvolle Ergänzung zur Frage der Abgrenzung von Positiv und Kleinorgel bot Orgelbaumeister Karl Schuke. Die allgemeinen geschichtlichen Grundlagen der auf diesen Instrumenten gespielten Musik beleuchtete Prof. Dr. Fellerer in einem umfassenden Vortrag. Den zeitgemäßen praktischen Einsatz der Orgel behandelte W. Auler: die Aufgabe des Orgelbaus bestehe heute nicht nur in geschichtlich-getreuer Nachbildung, sondern in eigenschöpferischer Arbeit; besondere Aufgabengebiete öffnen sich dem Positiv auf dem Gebiete der Musikerziehung und der neuen Konzert- und Feiergestaltung. Diese Ausführungen wurden ergänzt durch Vorführungen der von verschiedenen Orgelbauwerkstätten ausgestellten Kleinorgeln. Hervorgehoben sei eine Vorführung von Instrumenten der Firmen Ott, Steinmeyer und Steinmann durch das vollendete Stegreifspiel von Prof. Walcha, der ferner auf einem Chorpositiv der Firma Eule die Vielfalt der Klangverbindungen eines im kleinen vollendeten Orgelwerks an den „kleinen" Chorälen des 3. Teils der Bachschen „Klavierübung" bewundern ließ. Ein Abendkonzert mit „Alter weltlicher Orgelmusik" war E. Kaller und W. Auler anvertraut. Hierbei erwies ein Schuke-Positiv seine Eignung für die Wiedergabe der älteren pedallosen und auch virtuosen Orgel-Cembalomusik, während die große Mellon-Orgel im Kuppelsaal der Universität für diese Musik wenig geeignet erschien. Eine beispielhafte Tat war die musizierfreudige Aufführung des Händelschen *B*-dur-Konzerts mit Positiv und Kammerorchester. Dagegen hinterließ der Vortrag des Händelschen *g*-moll-Konzerts durch Großorgel und größeres Kammerorchester einen zwiespältigen Eindruck.

Überdies wurde das Wesen der Kleinorgel in Hausmusikstunden veranschaulicht. Doz. Dr. Ehmann gab hierzu eine Einführung in die außerkirchliche Orgelmusik im geselligen und gesellschaftlichen Leben vergangener Jahrhunderte, wo Positiv und Portativ zusammen mit anderen Instrumenten zum Vortrag mehrstimmiger Liedsätze oder selbständig zu orgelmäßiger Verarbeitung von Liedmelodien diente. Beides wurde auf der Kleinorgel der alten Übung entsprechend vorgeführt. Eine andere Hausmusikstunde brachte zeitgenössische Sätze über alte Volkslieder sowie freies Spielgut für die Kleinorgel und bewies damit die Eignung der Kleinorgel für unsere Hausmusik. Ein Chor des Freiburger Jungvolks musizierte mit Orgel alte Lied- und Tanzsätze. Die kantatenmäßig um einen Choral gruppierte Alternatim-Praxis von Chor (mit Kleinorgel) und Großorgel wurde in einer von Dr. Ehmann geleiteten „Geistlichen Musik" überzeugend erprobt. Dr. Haag führte in einem Überblick über „Die weltliche Orgel, Geschichtliches und Grundsätzliches" aus, daß die Orgel nicht schlechthin „weltliches" Instrument sei, sondern daß sich ihre königliche Aufgabe in unserer Feiergestaltung als Instrument der „Polis", der Gemeinschaft erfülle. Auch die Ausführungen von Prof. Dr. Frotscher über „Wechselbeziehungen zwischen Orgelmusik und Orgelbau in Geschichte und Gegenwart" galten diesem Problemkreis. Dazu bot eine von Prof. Dr. Müller-Blattau geleitete „Weltliche Musik" mannigfache Anregungen. In Hermann Reutters Kantate „Gesang des Deutschen" wurde das große Orchester in den solistischen Teilen durch Kleinorgel, in den Chorsätzen durch Großorgel ersetzt, wobei sich allerdings zeigte, daß das Werk auf die ursprüngliche, zumeist nicht orgelmäßige Orchesterwirkung angewiesen ist. Doch mag dieser Versuch unsere jungen Komponisten zu eigenen Versuchen mit Orgel anregen. Der zweite Teil dieses Abends brachte Werke für die nationalsozialistische Feiergestaltung von C. Bresgen und K. Komma. — Den bereits erfolgten Vorstoß in Neuland bezeugten Orgelsätze aus dem „Orgelbuch der HJ.", die das Liedgut unserer Zeit je nach der Art des Anlasses auf Klein- oder Großorgel verarbeiten. — Als besondere Gabe wurden endlich die Vorführungen von Dr. E. Thienhaus über „Orgelbaufragen im Lichte der akustischen Forschung" empfunden.

Die abschließenden Kurzreferate und Aussprachen brauchten außer aufschlußreichen Ausführungen einiger ausländischer Gäste über den Stand der Orgelbewegung in ihren Ländern wichtige Feststellungen und Vorschläge. Verschiedentlich wurde betont: dem Grundsatz, im kleinen ein Ganzes zu schaffen, danken wir die Schöpfungen altmeisterlicher Orgelbaukunst.

Dem müsse auch der heutige Orgelbau folgen. Vorspiegelungen vieler „Möglichkeiten", die zuletzt doch zur Verarmung führten, stünden nicht im Einklang mit der Aufgabe der Orgel, Künderin höchster innerlicher Werte zu sein. Der Hauptwert der Tagung selbst aber werde zu messen sein an der Wirkung auf das fernere Hineinwachsen der Orgel in das neue Musikleben. Mit diesem Ausblick schloß Prof. Müller-Blattau die Tagung ab. Ihm als Tagungsleiter gebührte besonderer Dank, da der wohlorganisierte, störungsfreie Verlauf der Tage einzig seiner Umsicht zu danken war.

Eberhard Born, Frankfurt a. M.

Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft

Ortsgruppe Berlin

Die Berliner Ortsgruppe beschloß das Sommersemester mit drei interessanten Vortragsveranstaltungen. Herr Dr. Walther Wünsch sprach über „Das balkanslawische Lied" und ergänzte und vertiefte seine bisherigen Arbeiten über dies Thema nach vielen Seiten hin. Ausgehend von völkischen Grundsätzen, vom Gegensatz der Berg- und Tallandschaft und von den Verschiedenheiten musikalischer Lebens- und Volksgestaltung charakterisierte er den montenegrinisch-dinarischen Herrenguslar, den gewerblichen Spielmann und den blinden Bettelsänger. Neben der rein musikalisch-dichterischen Seite des Heldenliedes wandte sich Dr. Wünsch dem Instrumentarium der Pfeifen, Schalmeien und Dudelsäcke zu und gab eingehende Beschreibungen von der Herstellung der Instrumente, von der Materialauswahl und der Anfertigung nach einem festen Maßstab. Auch hier steht, wie bei anderen Völkern, der Maßstab über dem rein gehörsmäßigen Eindruck. Verschiedene Beispiele mit der Gusle und Blasinstrumenten ergänzten den Vortrag und gaben Anlaß zu einer weitgehenden Diskussion, in deren Mittelpunkt das Problem der Sekundengesänge und Instrumente und die Frage der Gleichheit oder Verschiedenheit ähnlicher Phänomene bei nordischen Völkern stand.

Herr Dr. Eberhard Preußner hatte sich das Thema „Musikalische Gemeinschaftsformen im 18. Jahrhundert" gestellt. Ein Vergleich der Künste untereinander zeigt die Vorrangstellung der Musik in der Gemeinschaft des Erlebens. Die Geschichte der Musik kann deshalb aufgefaßt werden „als eine Entwicklung ihrer Gemeinschaftsformen". Dieser Satz wurde für das von vielen Strömungen vulkanisch aufgerüttelte 18. Jahrhundert in mehreren Anschauungsebenen durchgeführt, zunächst für die Stilformung, die ein „Produkt von Erbe, Zeitgeist und persönlicher Anschauungs- und Gestaltungskraft" ist, dann für die geistige revolutionäre Bewegung und die Entstehung einer bürgerlichen Öffentlichkeit und des Konzerts. In diese geschichtlich und soziologisch begründeten Ausführungen wurde das Werk der Komponisten in der Grundhaltung gestellt. Das 18. Jahrhundert hat den Gemeinschaftscharakter der Musik erkannt und folgerichtig im Konzert, der Erziehung und in der Großform der Musik entwickelt. Die Folgerungen, die der Vortragende aus der geschichtlichen Betrachtung ableitet, lauten: jede Zeit hat den Gemeinschaftswert der Musik ideal auszuprägen; die Formen haben dem Gemeinschaftserleben zu dienen. An den Vortrag schloß sich eine weitgreifende Diskussion, die das Thema von den verschiedensten Seiten aus behandelte.

Schließlich sprach Herr Prof. Dr. Kurt Huber über die „Typologie des deutschen Volksliedes". Der Vortragende umriß zunächst den Begriff der Typologie als einer Wesensforschung des deutschen Volksliedes und begann danach, unmittelbar am praktischen Beispiel erläuternd, die Verschiedenheiten des oberdeutschen Volksliedes, der Jodellieder und Schnadahüpfl, in ihren typischen Eigenheiten darzustellen. Stets am lebendigen Lied, das auf Schallplatten gegeben wurde, vorgehend, wurden die wichtigsten Typen des deutschen Volksliedes herausgearbeitet: das oberbayerische Jodellied, das ruhig-gelassene mitteldeutsche Volkslied, das in der melodischen Linie sparsame niederdeutsche, das schlesische, das sich in ständiger Auseinandersetzung mit dem slawischen befindet, und das niederrheinische, dessen Schwanken zwischen Dur und Moll aus vielen Liedern herausklingt. Die musikalisch reiche Umrahmung gab einen lebendigen Eindruck von dieser so überaus wichtigen und in dieser Art der Behandlung höchst ertragreichen und neuen Volksliedforschung.

Georg Schünemann

Ortsgruppe Leipzig

Die Sonntagsvorführungen des Instrumentenmuseums brachten zunächst am 23. Januar 1938 „Kammermusik um Bach“. In allen Ansprüchen der Wissenschaft genügenden Aufführungen wurden vor allem Werke Joh. Seb. Bachs selbst geboten — eine Violinsonate, ein Trio, beide Male unter Mitwirkung des die Baßlinie verstärkenden Violoncellos, endlich die Kanons aus dem „Musikalischen Opfer“, durch Streicher wiedergegeben. Am 6. März folgte „Alt-Leipziger Klaviermusik“. Vom Frühbarock bis zur Erstlingsarbeit Wagners wurden Schöpfungen bedeutender Komponisten, die mit Leipzig verbunden sind, zu Gehör gebracht, wobei gleichzeitig der Wandel der verschiedenen Tasteninstrumente in diesen Jahrhunderten deutlich hervortrat. Am 3. April endlich wurden auch Gesangsstimmen hinzugezogen. In der Veranstaltung „Kantaten aus sächsischer Vergangenheit“ trat aber nicht nur der konzertmäßige Charakter hervor, auch die wissenschaftliche Erörterung kam insbesondere bei den begleitenden Instrumenten (Violino piccolo und Violoncello piccolo = Viola pomposa bei den Bach-Arien) zu ihrem Recht.

Als Hauptveranstaltung des Frühjahrs fand am 15. Februar ein Konzert des Collegium musicum „Konzertmusik aus alter Zeit“ statt. Voran ging die Mitgliederversammlung, in der über die Tätigkeit der Ortsgruppe im abgelaufenen Geschäftsjahr, dem ersten wieder nach ihrer Neugründung, berichtet wurde. In der Veranstaltung selbst spielte das Collegium musicum, unterstützt von zumeist aus seinen Reihen hervorgegangenen Solisten, unter Leitung von Prof. Dr. Helmut Schultz (teils vom Dirigentenpult, teils vom Cembalo und Hammerflügel aus) Konzerte von Joh. Beer (Signalhorn und Waldhorn), Joh. Gottl. Graun (Viola pomposa und Flöte; die Stimmen stellte die Berliner Singakademie liebenswürdig zur Verfügung), Joseph Haydn (Violine und Cembalo) und Mozart (das selten aufgeführte Konzert für drei Klaviere, auf drei zeitgenössischen Hammerflügeln des Museums zur Darstellung gebracht). Den heiteren Abschluß bildete eine Karnevalsmusik von Joh. Fr. Kelz.

Weiter veranstaltete die Ortsgruppe zusammen mit dem Deutsch-Ausländischen Akademiker-Klub Leipzig einen Vortragsabend, in dem Frau Maja Wickbom (Kiruna) über „Landschaft und Lieder Lapplands“ sprach. Die Vortragende erläuterte ihre Ausführungen nicht nur mit anschaulichen Lichtbildern, sondern gab selbst zahlreiche Gesangsproben, deren ausgezeichneter Vortrag die Zuhörer unmittelbar ansprach.

Endlich lud die Ortsgruppe ihre Mitglieder am 22. Februar zu einem Vortrag des Herrn Dr. Hans Eckardt über „Wesenszüge der japanischen Musik“, veranstaltet von der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens. Der Vortrag versuchte mit Glück, in die dem Europäer so fernstehende Musik Ostasiens einzuführen.

Heinrich Husmann

Nachtrag zum Vorlesungsverzeichnis Sommersemester 1938

Rostock. Prof. Dr. E. Schenk: Joh. Seb. Bach (2) — Einführung in die Musikgeschichte II: von 1750 bis zur Gegenwart (1) — S: Tabulaturen (2) — Musiktheoretische Kurse: Harmonielehre, Kontrapunkt, Partiturspiel und Dirigieren (je 2) — CM instr., voc. (je 2).
Beauftr. Doz. Dr. E. Mattiesen: Der evangelische Choral und die Formen seiner musikalischen Bearbeitung (1) — Liturgische Altarsingübungen (1) — Orgelspielkursus (1).

*

Prof. Dr. Theodor Kroyer, Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Köln, wurde wegen Erreichens der Altersgrenze von den amtlichen Verpflichtungen entbunden.

Den Dozenten Dr. Herbert Birtner an der Universität Marburg und Dr. Josef Schmidt-Görg an der Universität Bonn wurde die Dienstbezeichnung nichtbeamteter außerordentlicher Professor verliehen.

Verantwortlich: Prof. Dr. Rudolf Steglich, Erlangen, Danziger Straße 17
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben mit Unterstützung des Staatlichen Instituts
für deutsche Musikforschung
von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

3. Jahrgang 1938 Heft 4

Rassenseelenkundliche Beiträge zur musikalischen Stilforschung

I. Der musikalische Stil der westischen und der dinarischen Rasse

Von Siegfried Günther, Berlin-Britz

Mit dieser Abhandlung wird eine Reihe rassenkundlich-musikwissenschaftlicher Beiträge eröffnet, in der weiterhin Untersuchungen über den musikalischen Stil der nordischen und der fälischen, der ostischen und der ostbaltischen Rasse, über den rassischen Persönlichkeitsstil und über den Begriff des deutschen Stils vom rassischen Standpunkt vorgesehen sind.

Die Schriftleitung

Inhalt

1.
Musikalisch-rassenkundliche Stilforschung vom Werk und vom Menschen aus

Die Erkenntnis setzt sich immer mehr durch, daß das eigentlich Rassische in der Musik zum großen Teile jenseits der greifbaren Ton- und Formgestalt liegt. Es muß entscheidend hinter den Erscheinungen, die in der Notenschrift festzuhalten sind, zu finden sein und dürfte sich nur aus der Erfassung des lebendigen Beziehungsganzen heraus bestimmen lassen. Dementsprechend wandelt sich heute die „Arbeitsweise des vergleichenden Musikwissenschaftlers von der Schreibtisch- und Archivarbeit zur Feldarbeit“[1]. Und auch in aller Formbetrachtung stellt sich

[1] F. Bose, Typen der Volksmusik in Karelien; Archiv für Musikforschung 1938, S. 96.

immer mehr die Notwendigkeit heraus, „vom gemeinsamen Lebensgrund, von der ‚Ursinnessphäre‘ aus zu beginnen: von der ursprünglichen und ganzheitlichen, allem Leben und Bilden als Träger auch jeglichen bewußten, willkürlichen Tuns eingeprägten Grundbewegung“[1]. Hier wie dort wird damit der Mensch selbst als Schöpfer und Träger des Werkes sichtbar. An beiden Stellen führt die Forschung heran an die Dynamik seiner Persönlichkeit, der äußeren, weitgehend körperlich gebundenen, wie der inneren, rein seelischen. Diese rückt jetzt in das Feld der Betrachtung, ohne daß im Musikalischen die alleinige Ursächlichkeit einer der beiden Seiten angenommen, wohl aber das Übergewicht der seelischen Steuerung als bestehend erkannt wird.

Wollen wir also vom musikalischen Stil der Rassen sprechen, so wird es dementsprechend notwendig, zuerst die Persönlichkeitsstile derselben zu umreißen. Von ihnen aus können dann erst die rassischen Werte ihrer Kunstwerke eingesehen und verstanden werden. Das heißt dann eben, „den Stil aus dem biologischen bzw. rassischen Typus direkt abzuleiten“[2]. Andererseits wird der Mensch selbst aus seinen Schöpfungen erst ganz deutlich. „Auch biologisch gesehen wird eine Art von Lebewesen wesenhafter als durch ihre körperliche Gestalt durch die Lebensleistung gekennzeichnet, die sie vollbringt“[3].

Wir werden in unsrer Untersuchung beide Wege gehen, den Menschen einmal aus seinem Werke heraus sehen, zum andern von diesem aus seine Art beleuchten, beides in wechselvoller Aufhellung, in fließendem Begreifen der hin- und herströmenden Feldbeziehungen. Mit alledem suchen wir aus der biologischen Artung der einzelmenschlichen, volklichen und rassischen Grundkräfte alles künstlerische Schaffen und Gestalten zu erspüren und zu erklären. Wir setzen den Menschen mit seiner blutlichen, rassischen Eigenart als Mittelpunkt und sehen, wie er ringt mit den Widerständen der Materie, mit den musikalischen Eigengesetzlichkeiten, mit dem jeweils gegebenen Ausdrucksstoff und andererseits den Bedürfnissen und Ansprüchen, welche die Gemeinschaft fordernd an ihn stellt. Wir erschauen von Fall zu Fall, wie er aus seiner rassisch bedingten, aber auch persönlich einmaligen Begabung heraus das Material zur Formung zwingt und auf die an ihn gestellten Forderungen schaffend antwortet[4]. Das Wechselspiel zwischen Fähigkeiten und Bedürfnissen, Anlagen und Auswirkungen, dem Menschen mit seinen Vorziehungsneigungen und den von ihm erwarteten Wirkungen wird zur wichtigen Erkenntnisquelle. Die Frage nach dem musikalischen Stil einzelner Rassen wird sich also zunächst auf den Stil ihrer Persönlichkeiten zu richten haben.

---

[1] R. Steglich, Über die Wesensgemeinschaft von Musik und Bildkunst; Max-Seiffert-Festschrift. Kassel 1938.

[2] E. Ortner, Biologische Typen des Menschen und ihr Verhältnis zu Rasse und Wert. Leipzig 1937, S. 62.

[3] F. Lenz, Die Erblichkeit der geistigen Eigenschaften; in Baur-Fischer-Lenz, Menschliche Erblehre; 4. Aufl. Münschen 1936, S. 715.

[4] F. Keiter, Rasse und Kultur; 1. Bd.: Allgemeine Kulturbiologie, 2. Bd.: Vorzeitrassen und Naturvölker, 3. Bd.: Hochkultur und Rasse (noch nicht erschienen). Stuttgart 1938, I, S. 260 ff.

2.
Das körperlich-seelische Bild des westischen und des dinarischen Menschen

So richten wir unser Augenmerk auf Körpergestalt und Bewegungstypus der Rasse, im psychischen Bereich dann auf sinnespsychologische Erscheinungen (Form- und Farberlebnisse), auf die Artung der den seelischen Tiefenschichten entwachsenden Haltung (Affekte und Gefühle) und schließlich auf das soziale Ausgerichtetsein der betreffenden Rasse.

Daß das Bewegungsbild der körperlichen Erscheinung für die rassische Bewertung der Musik wichtig ist, erhellt die Tatsache des unauslösbaren Ineinanders von Körperlichem und Seelischen, des dauernden Durchdrungenseins auch der aus der vegetativ-emotionalen Schicht gesteuerten Rhythmen und Gebärden mit der personalen Tiefen- und der Personschicht[1]. Clauß[2] formuliert die Erscheinung so, daß „eine Seele von bestimmter Gestalt auch einen Leib von entsprechender Gestalt verlangt“ (I/143) und „im Gestaltgesetz das Gesetz der Bewegung gegeben ist“ (IV/19). Lenz weist darauf hin, daß gewisse Eigenschaften der Gestalt und der Seele von denselben Erbeinheiten abhängig sind (760). Nach seiner Auffassung „sind die Rassenunterschiede zum großen Teil Unterschiede der Hormonorgane, denn die innere Sekretion dieser Organe beeinflußt nicht nur die Körpergestaltung, sondern auch das Seelenleben“ (761). So hat sich besonders zwischen den psychomotorischen Begabungs- und den Körperbautypen eine immer wiederkehrende Teilbeziehung ihrer einzelnen Qualitäten erweisen lassen[3] (Enke 284). Und gerade auf musikalischem Gebiet ist die Verbundenheit beider Bereiche von ganz besonderer Wichtigkeit, weil schon die Anteilnahme des Menschen an musikalischen Geschehnissen ursächlich entsprechende aktive körperliche Vorgänge auslöst. Diese Wechselbeziehungen und Parallelismen zwischen psychischem und physischen Verlauf, in der Einheit des Leib-Seelischen begründet, sind ja erst beim erwachsenen Menschen nahezu völlig gedrosselt oder gar ganz verschüttet, aber dennoch immer wirksam. So werden wir also bei der Umreißung des Persönlichkeitsstiles wie auch der musikalischen Haltung den körperlichen Bereich als einen solchen mit einbeziehen, der wichtige Schlüsse hin- und herüber zuläßt.

Das äußere Bild der westischen Rasse ist durch eine große Anzahl von Bewegungen gekennzeichnet. „All ihre Linien (der leiblichen Gestalt) weisen auf Bewegung“ (Clauß II/61). Nicht nur der Kopf, sondern der ganze Körper wird zum Mittel des Ausdrucks (Clauß I/46, 68), und der Gebärdenaufwand wird dabei bis zur „Ausdrucksakrobatik“ gesteigert (Clauß I/138). Das führt uns vom Be-

---

[1] E. Rothacker, Die Schichten der Persönlichkeit. Leipzig 1938. — H. F. Hoffmann, Die Schichttheorie — eine Anschauung von Natur und Leben. Stuttgart 1935. — Ph. Lersch, Der Aufbau des Charakters. Stuttgart 1938.

[2] L. F. Clauß, Rasse und Seele (I); 3. Aufl. München 1933. — Die nordische Seele (II); 8./12. Tausend. München 1933. — Rasse und Charakter, 1. Teil (III). Frankfurt a. M. 1936. — Rassenseele und Einzelmensch (IV). München 1938.

[3] W. Enke, Die Psychomotorik der Konstitutionstypen; Zeitschrift für angewandte Psychologie 36, 1930, S. 237/87.

wegungsmaß und der Anzahl schon auf die Form der Bewegungen. Von ihr sagt wieder Clauß (I/138), daß „die Gliedersprache des Mittelländers ein Schwingen und Tanzen in schönen Gebärden ist, das sich nicht genug tun kann an sich selber". Diese tänzerische Beweglichkeit ist auch in der körperlichen Gestaltung gegründet. Sie weist allenthalben flüssige, leichte, spielerisch gewandte und gefällige Formen auf, die zuweilen in eckige und kantige Verlaufskurven übergehen mögen. Richtung und Absicht alles Bewegungsverlaufes aber geht nach außen. Von einem Bilde des redenden Lloyd George sagt Clauß (I/137): „Er genießt seinen Ausdruckstanz vor der Gesellschaft", und er betont an anderer Stelle, daß „aller Ausdruck wesentlich frei ist von allem Gewicht" (ebenda 46). Schließlich sind Kennzeichen des körperlichen Bewegungsablaufes Heftigkeit, schnelles Anspringen, aber auch plötzliche, auf die Tiefenlage der Kurve herabsinkende Entspannung. Das ergibt sich aus dem ganzen Erleben des Mittelländers, das intensiv und explosiv (Clauß II/69) abläuft. Er ist „ein explosiver Empfindungstypus mit lebhaftem, ja leidenschaftlichen Temperament"[1] (Eickstedt I/17).

Das alles zeigt schon, wie das körperliche Bewegungsbild des westischen Menschen von innen heraus, von der psychischen Haltung aus geprägt und deren Ausdrucksfeld ist. Umgekehrt mag — wie später die musikalischen Beispiele dartun mögen — die körperliche Voraussetzung gestaltend auf die seelische Form eingewirkt haben. In ihrem Bereich selbst ist der Sinn für Maß und Gefälligkeit[2] (Günther I/218), der „Sinn für das Anschauliche, für Gestalt, Linie, Farbe, Gebärde und bewegtes, buntes Schauspiel" (Lenz 727) immer wieder als charakteristisch hervorgehoben worden. Hier mag das Kretschmersche[3] Wort, daß „der Formtrieb den Stofftrieb überwiegt", im übertragenen Sinne gelten. Und aus diesem wachen und starken Formbedürfnis heraus ist auch „alles auf Umsetzung in sichtbaren Ausdruck eingestellt"[4]. Für das Sinnesgebiet der Farbe dagegen dürfte dieses Übergewicht nicht bestehen. Der westische Mensch neigt mehr zum geschliffenen Dialektischen und einer dementsprechend geformten akustischen Haltung, die Farbiges liebt, es aber stärker im Sinne des rhetorisch Geformten, denn als visuellen Sinneseindruck anwendet[5].

---

[1] E. Freiherr v. Eickstedt, Die Rassen der Erde (I): Erläuterungen zu Haack, Physikalischer Wandatlas, VII. Abtlg. Gotha 1935. — Rassenkunde und Rassengeschichte der Menschheit (II). Stuttgart 1934. — Die rassischen Grundlagen des deutschen Volkstums (III). Köln 1934.

[2] H. F. K. Günther, Rassenkunde des deutschen Volkes (I); 15. Aufl. München 1930. — Rassenkunde Europas (II); 3. Aufl. München 1929. — Rasse und Stil (III). München 1927.

[3] E. Kretschmer, Körperbau und Charakter; 7./8. Aufl. Berlin 1929, S. 201.

[4] H. Sandvoß, Rassenpsychologie auf Grund von Charakterologie: Volk und Rasse 1931, S. 29ff.

[5] Kretschmer stellt (187) im Anschluß an Scholl, Munz, Enke und Rohrschach fest: „Die Farbempfindlichkeit ist bei den Pyknikern, die Formempfindlichkeit bei den Leptosomen größer". Das dürfte auch auf den in dieser Hinsicht bestehenden Gegensatz zwischen dinarisch und westisch zutreffen, wenn wir auch den Dinarier vorzugsweise als dem athletischen und nicht dem pyknischen Typus zugehörig ansehen. Wie weit die Typen Kretschmers sich mit Rassetypen decken, steht hier nicht zur Erörterung. E. Ritterhaus (Konstitution oder Rasse? München 1936) sieht Konstitutions- und Rassetypen beide als Genkoppelungen an, welche durch Auslese und Ausmerze entstanden, durch Inzucht befestigt sind. „Der Konstitutionstyp

Treffen diese Feststellungen vielleicht mehr die psychischen Mengen-, die Begabungseigenschaften im Klagesschen Sinne[1], so bringen uns die folgenden Ausführungen auf die Verhältniseigenschaften, auf die Triebfedern, welche die Dynamik des Psychischen weitgehend bestimmen und damit für die musikalische Haltung ganz besonders bedeutsam werden. Sandvoß kommt bei seiner charakterkundlichen Beurteilung der westischen Rassenpsyche zur Feststellung eines Mangels an wirklicher Tiefenerregung, dauerndem Nachgeben gegenüber den Triebseiten. Er nennt westische Kultur eine solche des Augenblickserlebens (29ff.). Auch Lenz stellt eine gewisse Unruhe, Lebhaftigkeit und Beweglichkeit, das leidenschaftlich dem Augenblick und dem Sinneseindruck Hingegebensein, die leichten Stimmungsschwankungen als besonders charakteristisch heraus (727f.). Dem geringsten Äußerungswiderstand steht eine dauernde Erregungsbereitschaft gegenüber (Sandvoß 34). Rittershaus spricht die westische Rasse deshalb als „hysteroid" an (184), und auch Günther betont deren außerordentliche Leidenschaftlichkeit und Beweglichkeit (I/215). Zusammenfassend lassen sich nach Petermann[2] im Anschluß an Clauß ihre Vitalität als überschwänglich, die Affektivität als lebhaft, das psychische Tempo und der Verlaufscharakter als glatt ansprechen. Das Temperament zeigt starken Willensantrieb bei geringer Hemmung (94).

Ihr Verhältnis zur Umwelt, die soziale Ausrichtung läßt Clauß die westische Rasse als die des „Darbietungsmenschen" (I) tief und umfassend charakterisieren. Sie besitzt einen ausgeprägten Sinn für ein auf Eindruck berechnetes Auftreten (Günther I/218). Demzufolge ist „der Wert eines Menschen für den Mediterranen gegeben in seiner Wirkung auf die Mitmenschen" (Petermann 194 im Anschluß an Mc.Dougall). Seine Daseinsstruktur ist Selbstdarstellung, sein Verhältnis zum Menschen das vom Spieler zum Zuschauer (Petermann nach Clauß 94). Er braucht „Spielraum zur Entfaltung der Gebärde" (Clauß II/64). Sein „lebhafter Drang nach Äußerung der Gefühle durch Worte und Gesten" (Lenz 728) weist „posierende, spielerisch-oberflächliche, nach außen gerichtete Neigungen auf" (Eickstedt I/17). Ihm mag auch in der triebhaften Absichtlichkeit seiner nach außen gerichteten Selbstdarstellung eine weitgehende Spaltung der Aufmerksamkeit in motorische und geistige Tätigkeit gelingen, wie sie Enke bei den nicht-pyknischen Gruppen im Gegensatz zu den Pyknikern feststellt (284).

Wie wird nun gegenüber alledem das rassische Bild des dinarischen Menschen gezeichnet? Günther I/86 ordnet die dinarische Rasse der Kretschmerschen Konstitutionsgruppe „leptosom", bei einer Neigung zum „athletischen Typus", zu.

---

ist der ursprünglichere, primitivere, zeitlich früher entstandene, Rasse der später entstandene, höhere, umfassendere Begriff. Der Konstitutionstyp ist gewissermaßen der Vorläufer der Rasse und ist dann zum Rassenmerkmal geworden" (183). M. Gurewitsch (Motorik, Körperbau und Charakter; Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten, 76. Bd., 1926, S. 521ff.) gliedert der Kretschmerschen Typologie noch einen infantil-grazilen Typ an, ohne denselben vorerst näher zu beschreiben. Er dürfte jedoch dem westischen Rassentypus weitgehend entsprechen und im übrigen ebenfalls der Körperbau-Charaktergruppe leptosom-schizothym angehören. — Sicher ist, daß sich viele Merkmale der Konstitutionstypen hier auch als Rassenmerkmale zeigen. Wir setzen mit aller Vorsicht westisch = leptosom (infantil-grazil), dinarisch = athletisch.

[1] L. Klages, Grundlagen der Charakterkunde. Leipzig 1926.

[2] B. Petermann, Das Problem der Rassenseele. Leipzig 1935.

Es finden sich aber auch im psychischen Bereich viele Züge, die Kretschmer-Enke[1] beim athletischen Typus feststellen[2]. Eickstedt (I/16) spricht den dinarischen Menschen als „schlanken, hageren und sehnigen Hochwuchstypus" an. Günther (I/223) hebt den Zug des Plumpen, unter Hinweis auf W. Riehl, das ungeschlachte Wesen der derben, überkräftigen Gestalten hervor. Ihre Bewegungen sind demzufolge groß, weitausholend, kräftig, aber nicht vielfältig in der Form. Ihre Haltung und ihr Auftreten werden durch einen gewissen Schwung gekennzeichnet (Günther I/226). Die Bewegungen haben zuweilen die von Gurewitsch (228) für den athletischen Typus als kennzeichnend angesehene krasse und eckige Art — freilich anderen Ausmaßes und Stiles als bei der westischen Rasse. Bewegungsrichtung und Bewegungsabsicht sind als in sich selbst ruhend, nur zuweilen den andern mitreißen wollend, aber nicht ständig und unbedingt auf äußere Wirkung bedacht, anzusprechen. Die Bewegungsenergie ist stark, aber nicht heftig, das Eigentempo dieses „Krafttypus" (Eickstedt I/16) langsamer als bei den rein Leptosomen (Kretschmer-Enke 32).

Das Formerleben des dinarischen Menschen steht zwischen der formalen Sicherheit, ja Formeleganz der westischen Rasse und dem nordischen übersteigernden Drang nach Ausweitung und Vertiefung der Formen. „Wo dinarisches Blut erkenntlich mitgewirkt hat, bekommt die Gestaltung etwas Schwungvolles, Ausladendes, Hochfliegendes", hebt Günther (III/85) im Hinblick auf die bildende Kunst hervor. Diese Rasse hat eine „Neigung zu Gepränge und zu großen Worten" (derselbe I/226). Das alles steht in enger Beziehung zu ihrer „heiteren Ton- und Farbenfreudigkeit" (Eickstedt I/16), der plastischen und farbigen Bildkraft, die alles dinarische Schaffen auf den verschiedensten Gebieten der Kunst auszeichnet. Sie ist scheinbar nicht auf die athletische Artung zurückzuführen, da nach den Feststellungen Kretschmer-Enkes (45) die Farbenempfindlichkeit beim Athletiker am geringsten ausgeprägt ist. So dürften Farbensinn und die starke Leuchtkraft der angewandten Farben mehr von den westisch-leptosomen Anlagebeständen des dinarischen Menschen herzuleiten sein, von denen wir späterhin noch zu sprechen haben.

Eickstedt (I/16) unterstreicht sentimentales Gefühlserleben als charakteristischen Zug im Erleben der dinarischen Rasse. Derbheit, ja Roheit, sind dabei mit Gefühlsseligkeit (Sentimentalität) vereinigt (Günther I/225). Es zeigt sich hier ein „eigenwilliger Krafttypus mit aufbrausendem, geräuschvollen Temperament" (Eickstedt ebenda), bei dem „in etwas ungeschlachter Weise die Empfindungen nebeneinander lagern (Günther ebenda). Wie beim athletischen Typus wechseln „die affektiven Äußerungen zwischen uninteressierter Gelassenheit sowie eigensinnig-pedantischer Starrheit und explosiver Erregung mit rascher Abreaktion" (Kretschmer-Enke 32), die indessen weit zäher und langsamer verläuft als beim westischen Menschen. Der dinarische Mensch „geht gern aus sich heraus" (Günther III/28) und zeigt dann, bei seiner starken Aufgeschlossenheit Stimmungen gegen-

---

[1] E. Kretschmer und W. Enke, Die Persönlichkeit des Athletikers. Leipzig 1936.

[2] v. Eickstedt zeigt als Beispiel armeniden Körperbaues das Bild eines typischen Athletikers (II/157).

über, doch weniger Abstufungen der Empfindungen (derselbe I/225). Seine langsame affektive Ansprechbarkeit, die völlig dem Typus des Athletikers entspricht, kann in Verbindung mit der initialen Innenerregbarkeit zu plötzlichen Affektausbrüchen (Kretschmer-Enke 46) führen. Rittershaus nennt die von ihm angenommene fälische Form des dinarischen Typus schizoid, die baskische dagegen zykloid (185). Das Temperament ist kräftig bei meist starker Hemmung; psychisches Tempo und Verlaufscharakter sind beständig, zwischen langsam und eckig-schnell wechselnd. Die Vitalität, meist in sich ruhend, drängt zeitweise stark nach außen. Die „Gesamtaffektivität ist — wie beim Athletiker (Kretschmer-Enke 45) — etwas egozentrisch, aber durchaus anpassungsfähig". Eine gewisse Passivität der Haltung, verbunden mit schwerer Umstellbarkeit und große Stabilität des Temperaments kennzeichnen die derben Lebensäußerungen (Eickstedt I/16) des dinarischen Menschen.

Fassen wir die damit gekennzeichneten Bilder beider rassischen Typen, wie sie die persönliche Gesamtstruktur — nicht so sehr die einzelnen Eigenschaften und Begabungsmaße[1] — von allen Seiten her angehen, tabellarisch zusammen. Es ergibt sich dann folgende Gegenüberstellung für beide, den somatischen und den psychischen Bereich:

	westisch	dinarisch
1. Bewegungsmaß	klein, kurz	weit, ausholend
2. Anzahl der Bewegungen	reiche Formenzahl	beschränkte Formenzahl
3. Bewegungsform	flüssig, klein, rund bis zackig	großer Schwung, gleichmäßig
4. Grundbewegung	tänzelnder, wiegender Schritt	schwerer Gang
5. Bewegungsrichtung	aus sich heraus, von sich weg	in sich beruhend
6. Bewegungsabsicht	stets zweckhaft zum Mitmenschen gerichtet	in sich selbst sinnvoll, doch mitteilungsgeneigt
7. Bewegungsfolgen	ständig und leicht wechselnd	beharrend
8. Heftigkeit der Bewegungen	explosiv, zielgerichtetes Kleinmaß	stark; gleichmäßig strotzende Fülle
9. Bewegungsbetontheit	heftig, pointiert	breit akzentuiert, ruhige Kraft
10. Gefühlslebhaftigkeit	stark, labil	stark, beständig
11. Gefühlstiefe	gering	groß
12. Gefühlsreichhaltigkeit	groß	geringer
13. Triebhaftigkeit	stark	mittel
14. Widerstände	gering	stärker
15. Äußerungsneigung	ständig	über Durchschnitt
16. Äußerungsverlauf	ruckartig, stoßweise	breitflüssig
17. Formneigung	hochentwickelt, plastisch	stark, zur Breite neigend
18. Formart	rational, dialektisch, knapp	emotional erweicht und verbreitert

[1] Clauß I/177: „Jedes Stilgesetz aber begünstigt, seinem Sinne nach, gewisse Anlagen von Eigenschaften, und zwar so, daß gewisse Eigenschaften, wenn sie in einer Seele vom Stiltypus A auftreten, dort eher zur herrschenden Eigenschaft innerhalb einer einzelmenschlichen Anlage bestimmt sein können als in einer Seele vom Stiltypus B".

	westisch	dinarisch
19. Farbempfinden	dem dialektischen Wesen angekoppelt	selbständige breite Farbfolgen
20. soziale Gerichtetheit	nach außen, zur Mitwelt	nach innen, aber bei vorhandenem Äußerungsbedürfnis
21. Daseinsstruktur	„Darbietungsmensch", Selbstdarstellung	Gefühlsoffenheit bei starker Zügelung und Formung

Nach alledem läßt sich das Wesen des westischen Menschen auf die Formel bringen: leptosom-grazil und labiles psychisches Gefüge — explosive Vitalität — Äußerungsformen von dialektisch-rhetorischer Schärfe. Den dinarischen Menschen umreißen kurz die Begriffe: leptosom-athletisch und stabileres psychisches Gefüge — kräftig regelmäßige Vitalität — breite Gefühlshaftigkeit.

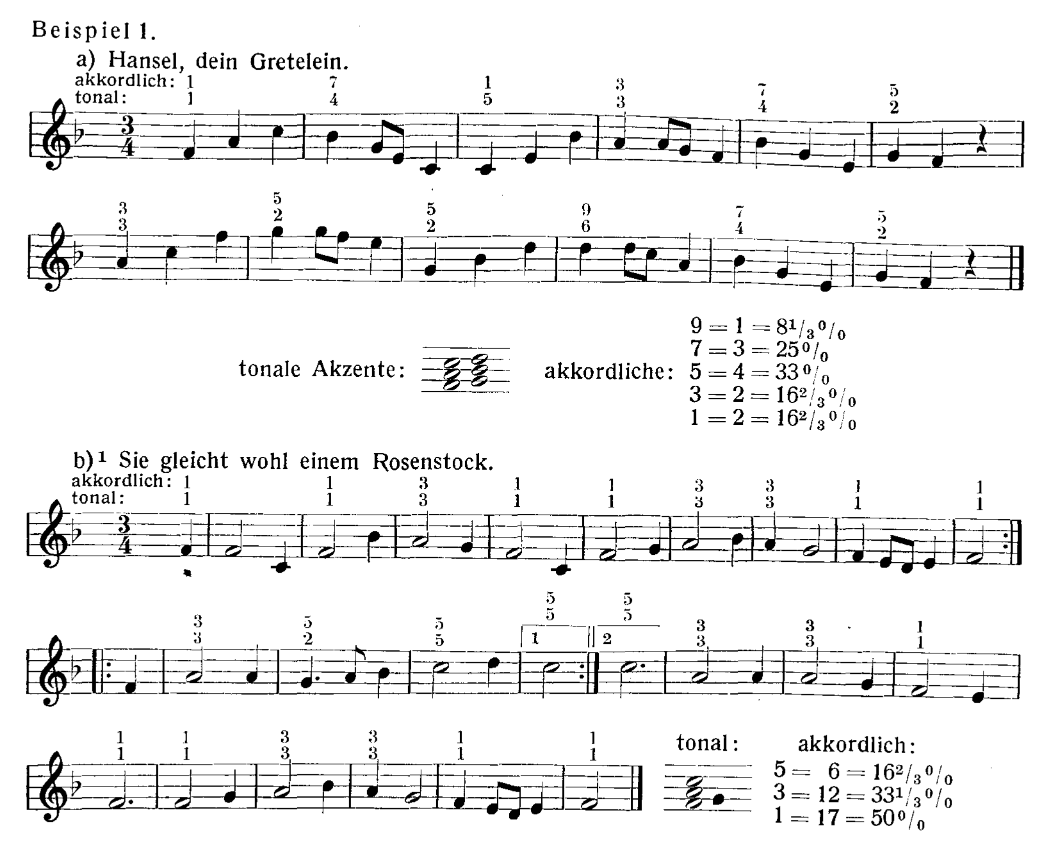
3.
Der musikalische Stil beider Rassen

Wie weit entspricht nun dieser für jede der beiden Rassen gekennzeichneten „Gestaltidee" eine solche im musikalischen Bereich? Deckt sich die Betrachtung musikalischer Gestaltungen, als Auswirkungen der jeweiligen Rassenseele, mit dem von uns gezeichneten Bilde der menschlichen Gestalt-Idee? Oder fügt sie ihm neue, mehr oder weniger entscheidend abweichende Züge hinzu? Denn um die Aufweisung von allseitig und einheitlich wirkenden rassischen Ideen, nun im Gebiete der Musik, handelt es sich doch hier. Sie sind die gestaltenden Triebkräfte und die eigentlichen Träger auch alles musikalischen Seins. Von ihnen aus wird jedes künstlerische Werden gesteuert, hier eben die tongebundene Ausstrahlung der personhaft-menschlichen Gestalt-Idee. Und wenn auch „Ideen ihrem Wesen nach keine ‚greifbaren Tatsachen' sind, so schreibt doch ihre Gesetzlichkeit der gesamten Tatsachenwelt ihre Gesetze vor" (Clauß I/23). Bei der Beschreibung und Erfassung aber solcher, im Kunstwerk wirksamen, gestaltenden Kräfte, als den Auswirkungen der rassischen Gestalt-Idee und der sie bildenden „geistigen Rassenunterschiede, kann ein gewisser Sinn für das Typische, gewissermaßen ein künstlerischer Blick nicht entbehrt werden" (Lenz 714). So wird also weniger die Häufung der Tatsachen, als vielmehr die typische Kraft der einzelnen Beispiele erstes und wichtigstes Erfordernis sein. Denn „nicht die Zahl der Einzelfälle ist hier entscheidend, sondern die Wahl: die Findung des vollkommensten Beispiels, das wir als reinen Vertreter des Typus auffassen müssen und durch das hindurch wir die Gestalt-Idee (hier des musikalischen Stiles) am vollkommensten erfassen" (Clauß I/120). Denn „Rassenkunde ist Können, Rassenpsychologie Kunst" (Eickstedt III/13). So handelt es sich bei unseren Beispielen auch nicht um einmalige und individuell gebundene Ausdrucksweisen, sondern um stiltypische im doppelten Sinne. Sie sind einmal zeitlich (erbfest im übertragenen Sinne) wie gruppenmäßig beständig; d. h. also: sie sind Zeugnisse rassischen Stiles. Einzelne oder auch mehrere Strukturelemente, die hier als typisch angesehen werden, können anderswo freilich durchaus phänotypisch gleichartig, aber wesensmäßig

eben völlig sinnverschieden auftauchen. Denn was Fischer[1] von den körperlichen Merkmalen feststellt, daß manche von ihnen in verschiedenen Teilen der Erde als voneinander unabhängige Mutationen auftreten (248, 261/5), gilt auch von stiltypischen Erscheinungen. Darum wählen wir unsere Beispiele auch nicht auf Grund nur eines Merkmales aus, sondern finden deren Beweiskraft in der rassischen Gestaltganzheit, in welcher der zu veranschaulichende Einzelzug sinnhaft eingebettet ist. Er muß hier zur Verdeutlichung aus dem Zusammenhange herausgelöst werden, ist aber eben allein betrachtet im strengen Sinne nicht eindeutig. Denn es geht nicht an, musikalische Gebilde allein nach irgendeinem äußeren Kennzeichen zu bestimmen. Genau so wenig wie man einen Menschen etwa nur auf Grund seiner Nase, seiner Schädelform oder seiner Körperhöhe rassisch einzuordnen vermag, kann man eine musikalische Gestalt z. B. als nicht-dinarisch ansprechen, weil sie zuweilen unterdominantisch gerichtet ist, oder ein andermal als ostisch, weil sie vielleicht stark sequenzierende Anlage hat. Denn die wahrnehmbare und schriftlich festlegbare Struktur der Beispiele ist nur alleräußerster Anhaltspunkt. Die eigentlich rassischen Charaktere liegen tiefer, da ja „die rassenhaften Unterschiede der Kulturfähigkeit vielfach so ähnlich wie beschleunigende oder aber hemmende Katalysatoren in der Chemie wirken“ (Keiter I/266). So kann also einzig und allein der intuitive Gesamteindruck, die innere wie äußere (körpergebundene) Haltung hier entscheidend sein. Dieser aber wird gewonnen aus dem intensiven und langandauernden Einfühlen in musikalische Erscheinungen unter rassischen Maßstäben. So sind unsere Beispiele ausgewählt und so wollen sie auch verstanden sein. „Die Bearbeitung des Verstandenen aber besteht zu einem wesentlichen Teile in einer vergleichenden Abgrenzung gegen Fremdes und Verwandtes“ (Clauß I/120). Und sie muß über die greifbare Struktur hinweg den Menschen, wie er als Verursachender und als Beeindruckter hinter ihr steht, mit beachten. Sie soll sich umfassend nicht nur auf die Erscheinung selbst, sondern auch auf Werden, Wirkung und vor allem auf die artrechte Darstellung des betreffenden Gebildes erstrecken. Denn genau so, wie eine unangemessene Beleuchtung oder eine artfeindliche Retusche, ja nur Färbung das visuelle Bild eines Menschen bis zur völligen Verfälschung verändern können, so vermag eine artfremde Interpretation den Sinn musikalischer Beispiele in das gerade Gegenteil zu verkehren. Wir werden also die aufgeführten Faktoren soweit, wie das hier möglich ist, mit in die Darstellung einschalten müssen. Und es wäre streng genommen notwendig, die hier gegebenen Beispiele in artreinen Wiedergaben auf Schallplatten zu geben, um sie ihre volle Beweiskraft entwickeln zu lassen.

Günther gibt (I/77, 86) als mittlere Körperhöhe der westischen Rasse 1,61 m, der dinarischen 1,74 m an. Er nennt erstere zierlich-niedrig-schlank im Gegensatz zum athletisch abgewandelten nordischen Hochwuchstypus der anderen. Dieser körperliche Unterschied ist die äußere Ursache für Schrittlänge und Schrittschwere. Er wird sich schon in der Bildung der verschiedenen Taktakzente auswirken. Sie sind bei der dinarischen Rasse breit, schwer, ausgesprochen körperlastig und verbinden sich häufig mit Tönen starker akkordischer Spannung und Belastetheit.

[1] E. Fischer, Die gesunden körperlichen Erbanlagen des Menschen; in Baur-Fischer-Lenz, Menschliche Erblehre; 4. Aufl. München 1936. Bd. 1.
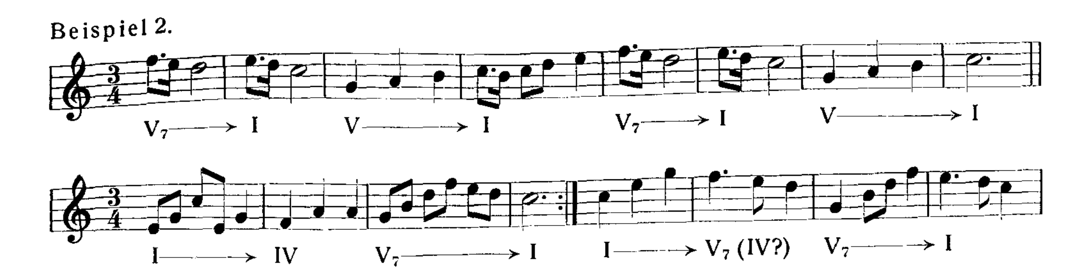


Liegt das akzentische Schwergewicht bei der vorwiegend nordisch gearteten Melodie b fast ausschließlich auf Grundton und Terz, so lagert es sich im ausgesprochen dinarischen Typus mit besonderer Vorliebe um Quinte und Septime ihres dominantischen Spannungscharakters, wohl auch deren Leuchtkraft halber. Man wende hier nicht ein, die beiden Melodien seien kein Vergleichsmaterial, weil sie verschiedenen geschichtlichen Zeiten entstammen. Im rassischen Sinne ist die geschichtlich überschaubare europäische Musikkultur eine geschlossene Erscheinung mit wechselndem Anteil ihrer verschiedenen rassischen Grundkräfte. Verschiedene rassische Entwicklungslagen sind nur da gegeben, wo entwickelten Rassen unentwickelte (Eickstedt II/15) gegenüberstehen. Rassische Betrachtung und Wertung denkt eben in ganz anderen Zeiträumen als die bisherige Geschichtsbetrachtung. Dieses akzentmäßige Schwergewicht und seine Breite bevorzugen zu ihrer Erhöhung gern die Druckkraft harmonischer Erscheinungen. So benutzen sie von Takt zu Takt schwingende „unterdominantische Entwicklungstendenzen“[2]:

---

[1] Beispiel b zeigt in Linie und Klang einen gewissen Einschlag an dinarischer Weichheit und dinarischem Überschwang. Wenn die funktionale Quarte im 2., 6. und viertletzten Takte, die Sexte im 12. Takte auch nicht Sept- bzw. Noncharakter haben, so nähern sie sich doch besonders dinarischer Ausdruckshaltung. Auch das spricht gegen die grundsätzliche Anwendung statistischer Methoden für solche Betrachtungen.

[2] A. Halm, Harmonielehre; Neudruck Berlin 1920, S. 28, 74f.
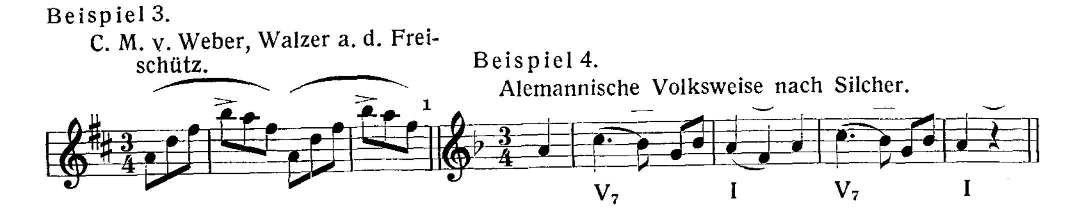
Beispiel 2.



Oder sie verbreitern den schweren Stampfakzent nicht nur durch Dehnung der Anfangstaktzeit, sondern selbst durch Überfluten der wechselnd schweren Takte mit ausgesprochen weiten Spannungsakkorden oder Vorhaltsbildungen sowie durch Bildung höherer, ganztaktiger rhythmischer Einheiten (klarstes Beispiel: Scherzo der 7. Symphonie von Bruckner).
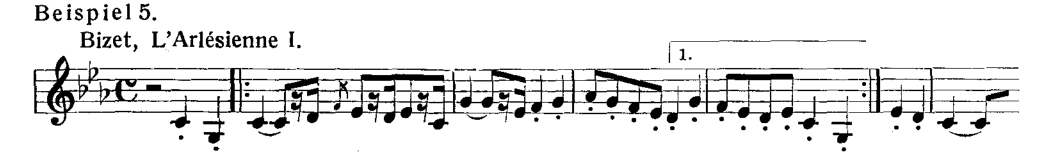
Beispiel 3.
C. M. v. Weber, Walzer a. d. Freischütz.[1]

Beispiel 4.
Alemannische Volksweise nach Silcher.



Im Gegensatz zu dem allen wird der westische Taktakzent schwingend, federnd erreicht und gestaltet. Er hat nichts Massiges, sondern bedeutet immer wieder nur erneutes Abschwellen, elastischen Abstoß. Becking[2] hat sein Wesen am treffendsten in der Eigenart des italienischen Schlagakzentes gezeichnet (109, 120, 125). Doch findet er sich ebenso bei den rein oder vorwiegend westischen Erscheinungen französischer Musik. Hier wird die federnde Artung der Schwerpunkte durch Pausen noch besonders sinnfällig hervorgehoben:

Beispiel 5.
Bizet, L'Arlésienne I.
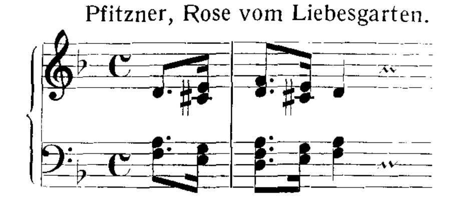


Man vergleiche damit denselben Rhythmus voll anderen Sinngehaltes bei Pfitzner, der selbst eine andere Gestaltung des Tones bedingt und andere Wirkungen zeitigt:

---

[1] Ein Urteil über die rassische Grundhaltung oder die rassische Begabungsstruktur der Komponisten ist mit der Wahl und Deutung der Beispiele nicht ausgesprochen. Auch die Bedeutung der hier unter rassischer Sicht angeführten Ausschnitte in ihrem Schaffensganzen, ja selbst im einzelnen Werke steht nicht zur Erörterung. Die angeführten Stellen sind lediglich Belege, welche in sich selbst rassisch weitgehend eindeutig sind und nur unter diesem Gesichtspunkte ausgewählt wurden und gesehen werden dürfen. — Man beobachte die mit der Spannungshöhe anspringende Melodie und ihren allmählichen Abfall — westischer Einschlag?

[2] G. Becking, Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle. Augsburg 1928.

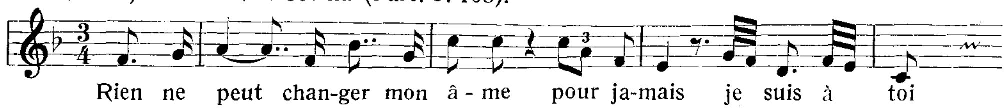
Beispiel 5a.
Pfitzner, Rose vom Liebesgarten.



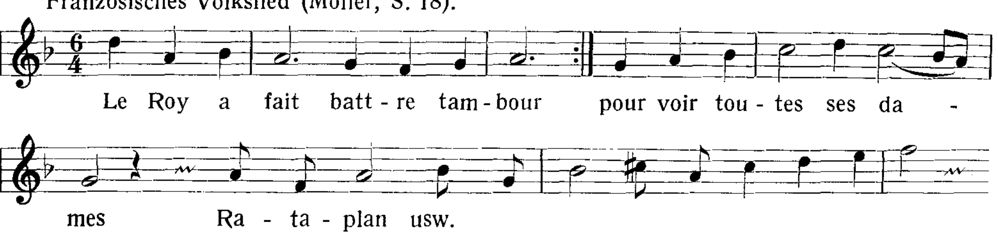
Part. 1. Akt, S. 205, nach Ziffer 65.

In den folgenden Beispielen einer Rossini-Arie und eines französischen Volkslieds aber strebt wieder alles durchaus tendenziös auf den Schlag hin, ordnet sich selbst die weit labilere Harmonik dem einzigen Zwecke des „pointierten" Schlages unter, ist alles an ihr nur zu seiner Vorbereitung da. Die ebenfalls stark betonten Taktakzente haben hier eben einen anderen Stil: Leichtigkeit, Gestikulation, Explosion sind die Grundkräfte dieses taktlichen Fortschreitens, ganz im Gegensatz zur lastenden Schwere und ruhigen Geste des Dinariers.

Beispiel 6.
Rossini, Barbier von Sevilla (Part. S. 108).



Beispiel 7.
Französisches Volkslied (Möller, S. 18).



Wir spüren also bereits hier den Unterschied zwischen der Grundbewegung des schweren Ganges bei der dinarischen Rasse und des leichten, wiegenden, tänzelnden Schrittes beim westischen Menschen[1]. Wie die körperliche Beschaffenheit und die Psychomotorik beider verschieden ist, so weichen auch die musikalischen Taktakzente in Gewicht und Ausmaß — weiter sollen unsere Beispiele hier nichts veranschaulichen! — entscheidend voneinander ab. Wenn Schultze-Naumburg[2] mit Bezug auf die bildenden Künste ausspricht, daß „der Mensch gar nicht anders kann, als nach dem ihm innewohnenden Gesetz seiner eigenen Körperlichkeit und Geistigkeit zu schaffen" (13), so trifft das auch auf die Musik zu. Insbesondere das Bewegungsbild der Rasse spiegelt sich in ihrem rhythmischen Typ, wobei

---

[1] E. Kurth (Musikpsychologie (I); Berlin 1931) weist darauf hin, daß „Tanz- und Arbeitsbewegungen den Wuchs und seine psychische Bewegungsweise, die Rasse im Rhythmus spiegeln. Landschaftstimmung, nationale Charaktere und Lebensformen erklingen im Untergrund all jenes Gesanges, den ein Volk zu eigen nimmt, sie bilden die Tiefen- und Bodenresonanz, die sogar über das Volkslied hinaus die Kunstmusik charakteristisch durchschwingt" (291).

[2] P. Schultze-Naumburg, Kunst und Rasse. München 1928.

Bewegung nicht nur und rein als körperliche Erscheinung aufzufassen ist. Man vergleiche etwa die Taktakzente Haydnscher Menuetts mit den westisch geschärften Mozarts und damit wieder den fälisch-ostisch kurzen Trittcharakter Beethovenscher Scherzi.

Der Gegensatz wird noch deutlicher, wenn wir nach den aus der körperlichen und seelischen Artung fließenden Grundrhythmen beider Rassen fragen. Hier sind bei der dinarischen Rasse die breitflüssigen Typen vorherrschend, die nordisch-fälische Körperlastigkeit mit einem gewissen westischen Einschlag an Schwung zeigen. Besonders veranschaulichen solche Art die Rhythmen des älteren langsamen Walzers , des Zweitritts[1] und des Ländlers[2] . Auch die in Volksliedern und Volkstänzen häufig anzutreffenden rhythmischen Schemata sind Ausdruck dinarischer Haltung. Der Walzer freilich erfährt späterhin — besonders bei Johann Strauß Sohn — eine gewisse westische Schärfung und Beschleunigung, welche rassisch naheliegt z. B. . Auch Webers „Aufforderung zum Tanz" zeigt diese mittelländische Zuspitzung[3]. Riehl sprach aus, daß in den Walzer seit Webers genanntem Werk „ein rasches feuriges Allegro gefahren" sei[4]. Indessen bleibt auch in dieser Form noch der Rhythmus meist ein behäbiges, in sich ruhendes Kreisen mit beschränkter Formenzahl der Bewegungen und großem, ruhigen Schwung. Alle diese Rhythmen heben sich deutlich ab von den angriffsgeladenen westischen, die wieder federnde, schnellschwingende Gestaltungen bevorzugen. Hier herrschen folgende Formen vor:

Es ist der alte Gegensatz zwischen Quantitäts- und Qualitätsprinzip, der uns heute den Unterschied zwischen den Melodien der Troubadours, Trouvères und denen der Minnesänger ebenfalls als rassebedingt empfinden läßt. Selbst das Marschmäßige tritt in solcher westischen Rhythmik häufig zurück hinter ihren tänzelnden, aufgeregt kurzschrittigen, gestikulierenden Haltungen[5]. Dieses Schleudern aus sich heraus, dieses Aggressive läßt Moser einmal die Franzosen neben den Tschechen die ausgezeichnetsten Rhythmiker Europas nennen[6]. Doch sind da schon wieder zwei völlig verschiedene Dinge verkoppelt. Auch im Rhythmischen entscheidet nicht die sichtbar festgelegte Gestalt, sondern die ganz verschiedene Art der Darstellung. Man vergleiche oder bei Bruckner, Bellini und Rossini

---

[1] Siehe H. Riemann, Musiklexikon; 11. Aufl. Berlin 1929, 2. Bd., Spalte 1988.

[2] Nach F. M. Böhme, Geschichte des Tanzes. Leipzig 1886, S. 216.

[3] R. Eichenauer (Musik und Rasse; 2. Aufl. München 1937) läßt bei Weber neben starkem dinarischen Grundzug einen westischen Einschlag nicht unmöglich sein.

[4] H. W. Riehl, Musikalische Charakterköpfe; nach Günther I/296. Auf den „französisch geschärften deutschen Walzer des 19. Jahrhunderts" weist Becking (94) hin.

[5] S. Günther, Hymnen der Völker — rassenkundlich gesehen; Die Musikpflege 1937, S. 309 und 219.
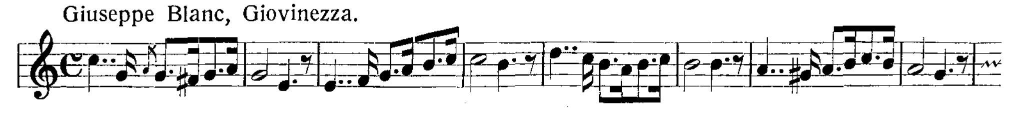
[6] H. J. Moser, Das Volkslied in der Schule. Leipzig 1929, S. 168.

und bei Joh. Seb. Bach, um zu sehen, wie diese Rhythmen bei drei verschiedenen Rassen inhaltlich grundverschieden angewandt werden. Zusammenfassend stellen wir den stetig kreisenden Rhythmen dinarischer Art die gestikulierenden, zackigen und angriffslustigen Erscheinungen der westischen Rasse gegenüber, wie sie deren „Ausdrucksakrobatik" deutlich kennzeichnen. Und in der Darstellung selbst neigt westisches Musizieren immer zur Überspitzung der Betonungs- und Maßverhältnisse, dinarisches leicht zu einer aus weicher Gefühligkeit fließenden Verwaschung und Abtragung derselben. Die Tatsache, daß selbst „beim Gang die emotionale Sphäre dominiert"[1], hat sich deutlich in der rassisch verschiedenen Haltung der musikalischen Grundrhythmen niedergeschlagen.

Bis in diese elementaren Erscheinungen hinein reicht auch die grundsätzliche Tempohaltung. Dem starken und beständigen Gefühlsstrom, dem breitflüssigen Äußerungsverlauf der dinarischen Rasse sind breite Grundtempi natürlich. Sie bevorzugen Ordnungen einfachster und kraftvoller Art, den Kreisschwung und den kraftvoll ruhigen Gang als ursächliche Vorbilder ihres Tempos. Letzteres steht in Beziehung zu der charakteristischen Klangfülle, über die noch weiterhin zu sprechen sein wird. Westische Labilität des Gefühlsablaufes, starke Antriebskraft bei mangelnder Hemmung und schneller Äußerungsverlauf stimmen zusammen mit den Beobachtungen, welche die Bevorzugung lebhafter Tempi in der gleichartigen Musik bestätigen. Allegro con spirito bis Allegretto sind die Grundtempi, in Parallele mit dem merkbar geringeren Größenindex der westischen Rasse und ihrer leidenschaftlich angetriebenen Motorik. Alles Adagio erscheint von einer irgendwie spürbaren Bewegtheit des Temperaments durchsetzt und aufgelockert. Die tendenziöse Schlagkraft, welche z. B. bei Verdi — den wir durchaus nicht als ausgesprochen westisch ansehen — ein Adagio durchsetzt, läßt die ununterbrochene Schlagkraft und rhythmische Pointierung durchgehends gewahr werden. Durchsichtigkeit im Klang wächst aus diesem Tempo des Erlebens und Gestaltens heraus und läßt sich als charakteristischer Zug überall nachweisen. Körperliches Bewegungsbild und Psychomotorik, Verhältnis zwischen Triebhaftigkeit, Äußerungsneigung und deren Widerstände bestimmen die tempomäßige Grundhaltung in der Musik jeder der beiden Rassen, um welche die verschiedenen Möglichkeiten ihrer Abwandlung gelagert sind[2].

Am Bau der westischen Melodik fällt eins am ehesten und stärksten auf: der melodische Beginn schwingt nicht aus der Ruhelage allmählich zum Höhepunkt, sondern setzt gleich dort oben ein. Er springt mit sofortigem Aufschnellen auf die psychische Spannungshöhe den Hörer gewissermaßen an:
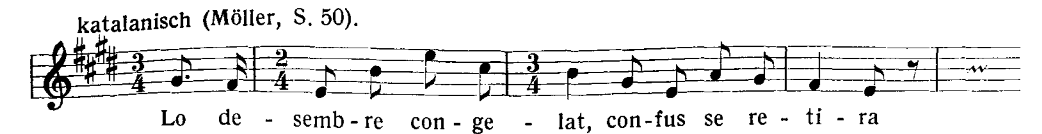
Beispiel 8.
Giuseppe Blanc, Giovinezza.



[1] H. Bogen und O. Lipmann, Gang und Charakter; Beihefte der Zeitschrift für angewandte Psychologie, Bd. 58, 1931.
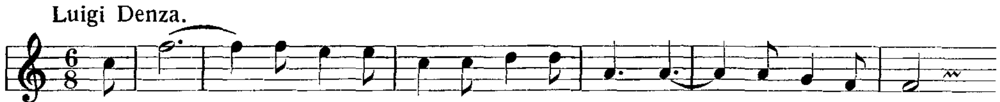
[2] Es wäre z. B. interessant, psychisch und musikalisch gleichartige Situationen bei beiden Rassen vergleichend auf ihre Tempi und deren Verhältnis zum rassischen Grundtempo zu prüfen.

katalanisch (Möller, S. 50).



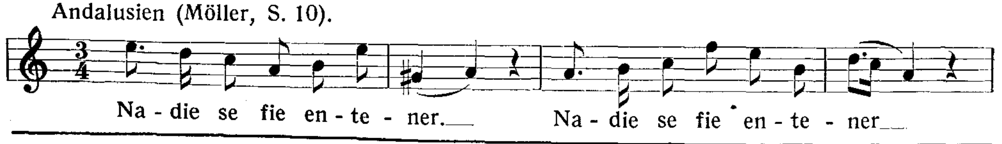
Starke Triebhaftigkeit bei mangelndem Widerstand läßt solche Explosionen dann leicht verpuffen — nach unserm Empfinden — hält nicht das, was der Anfang verheißen; der Höhepunkt wirkt nicht über sich hinaus[1]. Hierzu steht dinarische Melodik in völligem Gegensatz. Sie schwingt nicht nur in Volksliedern erst allmählich aus der Ruhelage des wesentlich schwereren Temperamentes. Auch in weitgehend dinarisch gearteten Themen der Kunstmusik (R. Strauß, *C*-dur-Thema aus „Tod und Verklärung", Beginn des „Heldenlebens")[2] ist die Norm dieses ganz systematische Steigern aus der psychischen Ruhelage auf den Punkt ihrer Höchstspannung hin. Kurth (I/256) macht einmal darauf aufmerksam, daß „die Abstiegsteile der Einzelbogen sich stärker einem geradlinigen Verlauf nähern, besonders gegen ihr Ende hin; denn die Dynamik wird hier eine passive". Das italienische „Funiculi-Funicula" ist nach dem ersten Ansprung eigentlich nur noch solch ein gradliniger Abstieg:

Beispiel 9.
Luigi Denza.
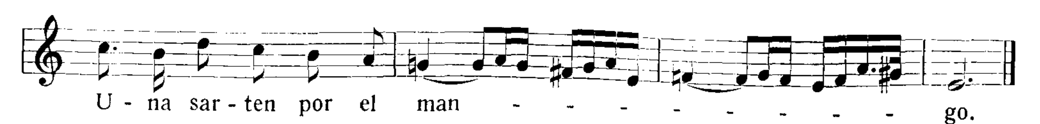


Der stoßartige Äußerungsverlauf läßt nach dem ersten Ruck noch ein sequenzierendes Nachklingen zu, bis die Melodie durch ein neues Motiv angekurbelt wird. Diese Erscheinung ist häufig anzutreffen, wenn auch nicht immer so offensichtlich, als typischer Ausdruck der westischen Rassenseele.

Beispiel 10.
Andalusien (Möller, S. 10).

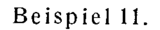


[1] Am klarsten und urwüchsigsten treten rassische Unterschiede in der Volksmusik heraus. Hier hat künstlerisch bewußtes Können noch nicht unmittelbare Ausdrucksleistung im Sinne des Artistischen überkappt. Aber wir brauchen durchaus nicht, um rassisch reine Züge in der Musik zu zeigen, dorthin zu gehen, wo ihr Wesen noch verhältnismäßig rein ist oder war (Island, Lappland). Wie wir nur richtig unter unsern Mitmenschen nach weitgehend reinen Typen ausschauen müssen, um die rassischen Gestalten und ihre Gesetze zu begreifen, so brauchen wir aus der Fülle musikalischer Gestaltungen, aus der Vielfalt der Erscheinungen wirklich lebendiger Musik (nicht aus dem historisch Gewordenen) das zu suchen, was uns auch hier die Rassetypen klar erkennen läßt. Außerdem dürfte solche Arbeit — über das wissenschaftliche Bedürfnis hinweg, die wirklich lebendige und lebenswichtige Musik rassenkundlich zu sehen, einzuordnen und zu werten — auch im Sinne politisch-weltanschaulicher Erziehung, in die einzumünden doch schließlich die Aufgabe aller Wissenschaft ist — auch der angeblich „voraussetzungslosen, objektiven" —, viel wichtiger und fruchtbarer sein.
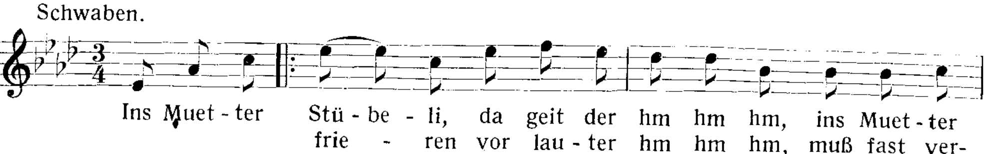
[2] Gegenbeispiel dinarisch: Wagners „Wallhall-Motiv"; auch hier sind nur wieder die äußeren Erscheinungen gleich. Die psychische Spannungslage, welche diesen melodischen Höhepunktsanfang bedingt, hat nichts von westischem Ansprung.
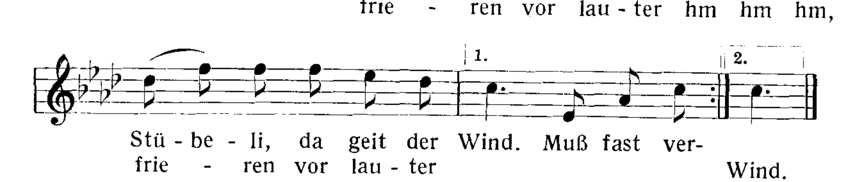


Dem stehen die gleichmäßig entwickelten Abschwünge dinarischer Melodieentwicklung gegenüber:

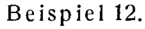

Beispiel 11.

Schwaben.
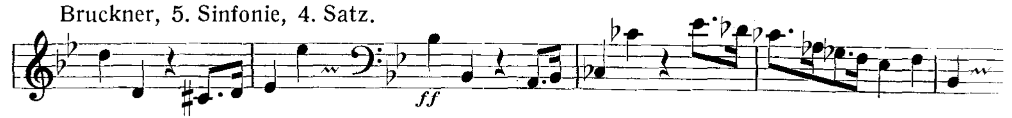




Sie greifen weit aus, wie Bewegung und Geste bei diesem athletischen Hochwuchstypus breit ausholend und schwer ist[1]. Diese Haltung wächst sich unter dem Druck weitgehend gehemmter, aber starker emotionaler Komplexe bis zur krampfhaften Zerrung der melodischen Linie, zu gewaltsamem chromatisch-melodischen Schrauben aus.


Beispiel 12.
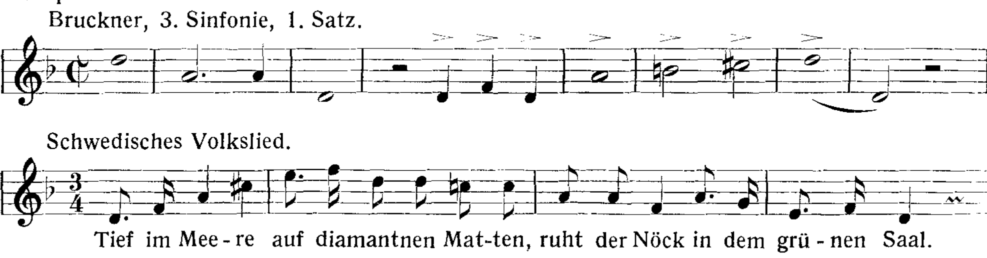
Bruckner, 5. Sinfonie, 4. Satz.



Solche Gebilde mögen die Kraft und den Griff in die Ferne von nordischer Gestaltung haben[2]. Doch sie entbehren der beinahe kalten Klarheit und direkten Zielsicherheit solcher ausgreifenden Bogen, die dort ganz frei sind von Verspannungen und Verkrampfungen und selbst unter höchstem Druck die innere Linie klarer Dreiklangthematik einhalten.

Beispiel 13.

Bruckner, 3. Sinfonie, 1. Satz.
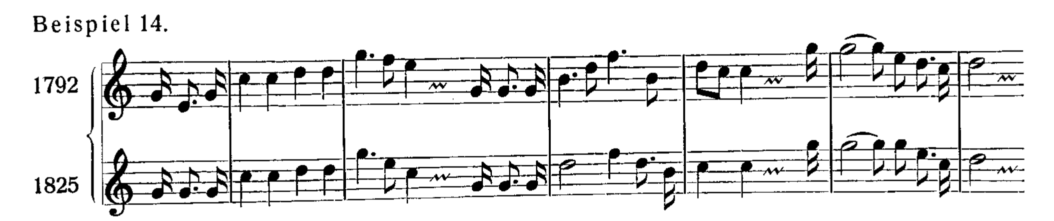


[1] Was die Entsprechung von eng- und weitbewegtem Tanz mit enger und weiter Melodik betrifft, so sei hier als auf ein Gegenbeispiel zu dem obigen auf die Engmelodik der Pygmäen hingewiesen.

[2] „Gotik und faustisches Wesen haben einen Zug des Erlösungsmenschen eingeschlungen in den Stil des nordischen Leistungsmenschen" (Clauß I/188).

Auch westische Melodik sucht diese unbedingte Klarheit, aber aus anderen Gründen. Durchschlagende Wirkungskraft, ohne die Frage nach ihrer Dauer, Straffheit in scharf rhythmisiertem Dreiklanggerüst, in greifbar gegliederter Melodik auf dominantischer Grundlage sind hier das Ziel. Aufschlußgebend ist z. B. die Wandlung der Melodie zur Marseillaise im Sinne[1] westischer Schlagkraft und scharfer, zappelnder Kantigkeit mit ihrer gleichzeitigen Entwicklung zum immer stärker demagogischen westischen Volksgesang.
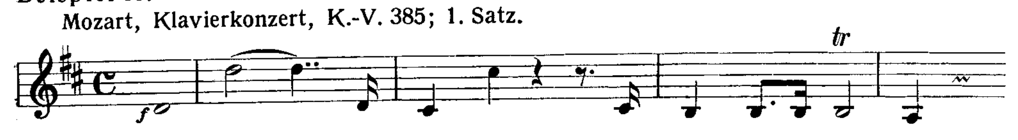
Beispiel 14.
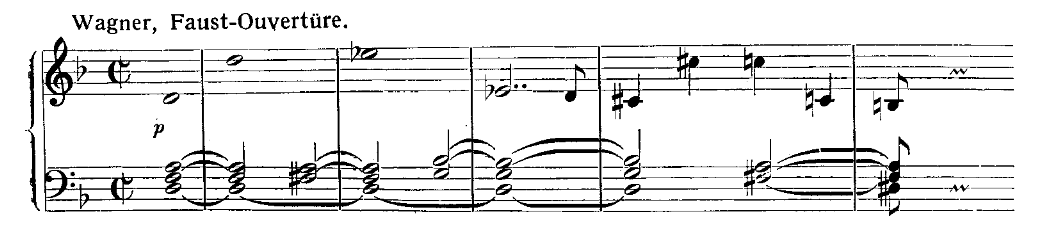


Hier greift die „rhythmische Periodisierung" die rhythmische Gebärde, der leidenschaftliche Ansprung, wie bei aller westischen Melodieprägung entscheidend ein, im Gegensatz zur dinarischen Entwicklung der Kurve, die in erster Linie „energetische Periodisierung" (Kurth I/268) ist. Man vergleiche dazu auch folgende Themen:


Beispiel 15.

Mozart, Klavierkonzert, K.-V. 385; 1. Satz.



Wagner, Faust-Ouvertüre.



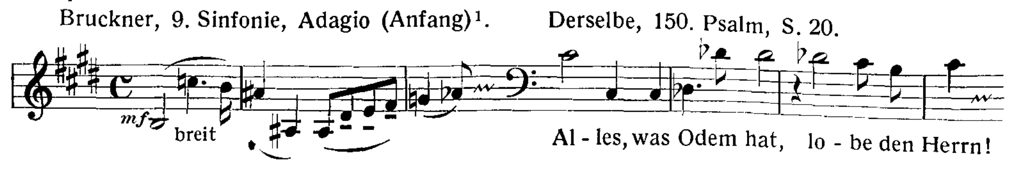
Einmal schärfste Gestaltung vom Rhythmischen her im Sinne westischer Durchschlagskraft[2], das andere Mal ein Zerren auch an den harmonischen Folgen aus der Energie der Linie heraus. Die typische Haltung melodischer Übersteigerung

[1] Hiermit hängt es zusammen, daß die stark im westischen Bereich hängende Musik Italiens die Krise gar nicht so intensiv durchlebte, die bei uns aus der Anpreisung reiner Linearität und Horizontalität, der systematischen Zersetzung nordisch-raumhaft-harmonischer Grundhaltung durch rassefremde, vorderasiatische Elemente nach 1900 heraufbeschworen wurde. Wir haben auf diese Tatsache schon früher hingewiesen; S. Günther, Moderne Polyphonie. Berlin 1930, S. 68.

[2] Wie weit bei Mozart die ausgesprochen westische Formung auf erbmäßige Anlagebestände oder aber auf kulturelle Adoptionen (wahrscheinlich eben auf beides!) zurückgeht, kann hier nicht untersucht werden. Wichtig ist seine Äußerung: „Ich kann so ziemlich alle Arten von Stilen und Kompositionen annehmen und nachahmen". Zitiert bei E. Bücken, Musik aus deutscher Art. Köln 1934, S. 18.

dinarischen Überschwanges im melodischen Bogen mögen noch folgende Takte dartun:

Beispiel 16.

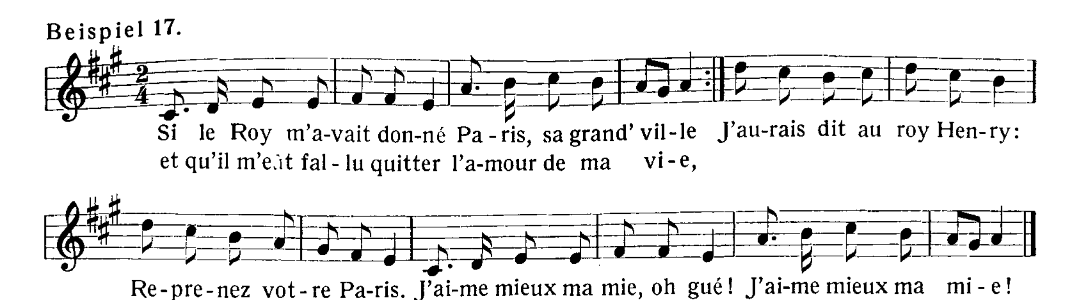


Hier ist nordischer Ausgriff in seiner Übersteigerung, Übermaß an Kraft und gleichzeitig an Ausdruckswollen und Ausdrucksmüssen, das zugleich gehemmt ist und doch eine darstellende Klarheit und Unmittelbarkeit anstrebt, die sich westischer Darbietung auch wieder nähert. Zusammenfassend sehen wir Bewegungsverlauf, Temperamentskurve und innere Dynamik des westischen und dinarischen Rassentypus in der Melodik widergespiegelt. Wir finden den starken Gegensatz, aber auch einige entsprechende Züge. Besonders die dinarische Haltung weist Merkmale des Nordischen auf; aber auch ein westischer Einschlag tritt hinzu.

Der melodischen Grundhaltung beider Rassen entspricht ihre Formgestaltung. Günther spricht von der „dinarischen Abwandlung der Form“ (III/85), von der oft „liebenswürdig schwungvollen Abwandlung oder Durchbrechung der Form“ (III/27). Diese Formbreite ist kein ostisches Zerfließenlassen, wohl aber ein Aufgeben der strengsten Disziplinierung, wie wir sie als nordisches Kennzeichen bewerten und der dialektischen Raffung, die westisches Merkmal ist. Willensgespannter und scharf logischer Formung tritt hier eine breitere, der mehr gefühlshaft und auditiv verursachten und gelenkten Gestaltung gegenüber. In Sonate und Sinfonie, aber auch in anderen Gattungen erscheinen Zwischenthemengruppen. Das sinfonische Schaffen des Juden G. Mahler ist hier negativer Beweis. In bewußter Anknüpfung an Bruckner und mit dem Willen zur Angleichung übersteigert er die typisch dinarische Formbreite seines Vorbildes bis zur Unmöglichkeit, taucht auch bei ihm als Adoptionserscheinung die ausgesprochen dinarisch rassegebundene Neigung zur Entwicklung von Themen und Themengruppen aus der Tiefe ursächlicher Klangerscheinungen auf. Große Gefühlstiefe, ruhiger Äußerungsverlauf, Hang zu breitfließender Äußerungsform haben im Dinarischen bei der gesamten formalen Haltung Pate gestanden. Dem steht die äußerste formale Zielklarheit und Zielknappheit, die dialektische Zuspitzung aller Formen bei der westischen Rasse gegenüber. Ein Aufbau, wie im Vorspiel zu Verdis „Macht des Schicksals“ bliebe der dinarischen oder nordischen Gestaltung versagt. Die Schlagkraft der Dialoge bei Mascagni, Leoncavallo oder Puccini, die außerordentlich lockere Formung des Finales in „Cavalleria rusticana“ etwa ist typisch westisch, also rassegebunden und kann niemals auf dem Wege der „Adoption“ (Keiter) angeeignet werden oder gar Schule machen. Es ist dasselbe Prinzip, Ausdrucksformung derselben Rassenseele, wie in dem kleinen französischen Lied:

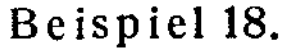
[1] Typisch für Bruckner ist in diesem Satze die durchgehende Verwendung der None als besonderes Mittel emphatischen Ausdrucks, kraftvoll übersteigerten Gestaltungswillens.

Beispiel 17.
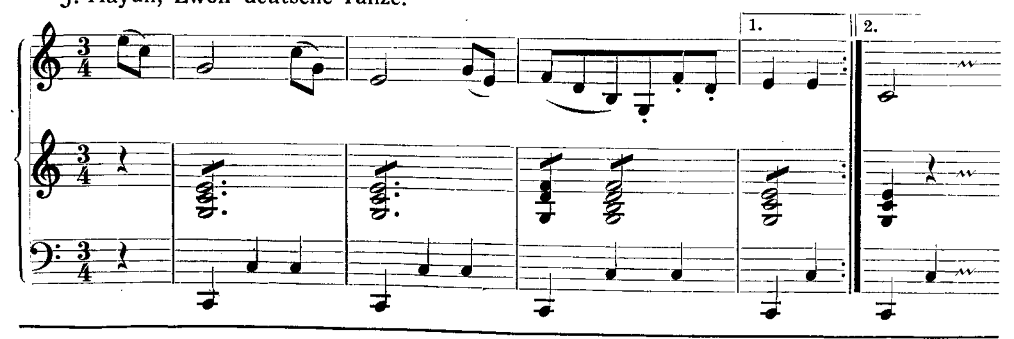


Ohne jede Vorbereitung springt der musikalisch und gedanklich gegensätzliche Mittelsatz an und leitet mit zwingender Schlagkraft der dominantischen Wendung auf die Wiederkehr des ersten Melodieteiles und die gedankliche Überhöhung der im Mittelsatz enthaltenen Pointe. Wille zu äußerster Schlagkraft der Darbietung, zu einer Pointierung, wie sie in der Chanson ihre volkstümliche Form gefunden hat, früh nachgeahmt etwa im „kvninc rodolp" des Vnvourzageten der Jenaer Liederhandschrift[1], aber auch hier nur äußerlich übernehmbar in den Wirkungsbereich einer anderen Rassenseele. Die Gegenüberstellung typisch westisch-italienischer oder auch mancher Mozartschen Arien mit solchen Webers, oder Lortzings Ersatz der Arie durch einfache Liedformen[2] zeigen die gleichen rassischen Formunterschiede. Hier gilt gleichermaßen, was Clauß von der südlichen Landschaft sagt: „Da ist alles klar, da ist alles nichts als Klarheit" (II/24). Überwiegen der Gefühlsschicht im dinarischen Schaffen, ohne Aufgabe des willentlichen Überbaues, stärkstes Zusammenspiel von Trieb und Wille beim westischen Typus, das sind die letzten und tiefsten Ursachen der beiderseitigen Haltung in der Frage formaler Gestaltung.

Diese Dinge wirken natürlich weiter auf die bauliche Art im einzelnen. So sind für dinarischen Stil breite Akkordflächen über einen oder mehrere Takte, ist Weite und Breite der Akkordspannungen typisch. Hier noch einige Beispiele:


Beispiel 18.
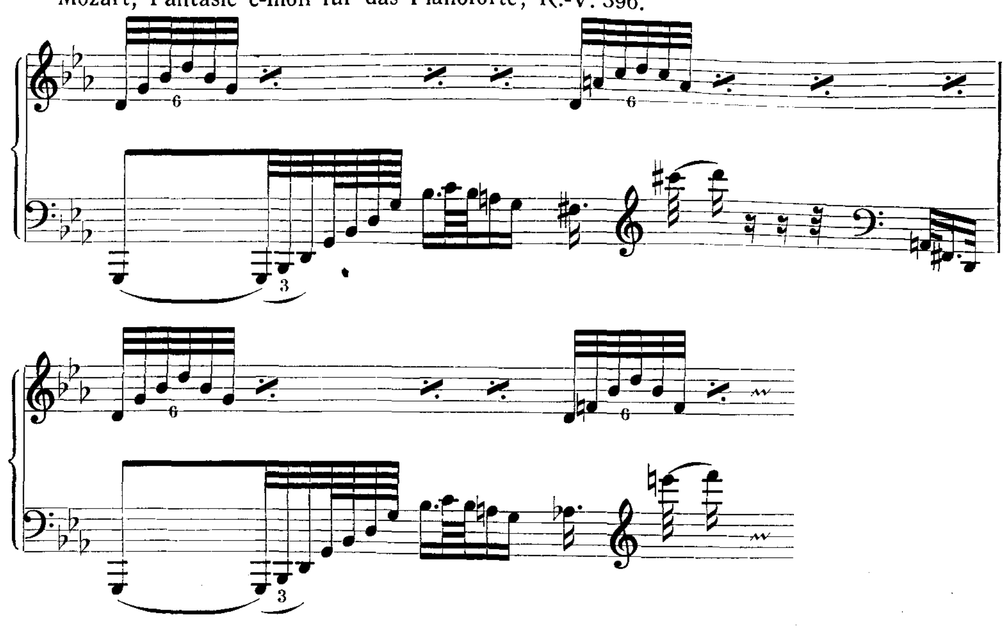
J. Haydn, Zwölf deutsche Tänze.



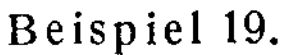
[1] Holz-Saran-Bernoulli, Die Jenaer Liederhandschrift. Leipzig 1901, 1. Bd., S. 70.

[2] Es ist augenscheinlich, daß die rassisch weitgehend eindeutigen Beispiele in dem allgemein verbreiteten Musikgut zu finden sind. Sollte die stärkste Durchschlagskraft nicht immer dasjenige haben, was eben weitgehend rassisch rein ist?
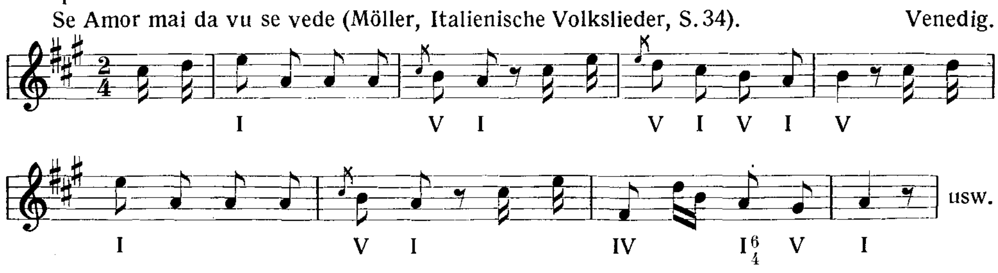
Mozart, Fantasie c-moll für das Pianoforte; K.-V. 396.



Günther spricht beim Dinarischen von „saftiger, bauschiger Gestaltung" und von „saftiger Flächigkeit" (III/108). Sie zeigt sich selbst in der Gestaltung der Polyphonie, die mehr bewegte Klangfläche, „homophone Polyphonie"[1] wird und also sowohl als strotzende Fülle in der schlicht harmonischen, homophonen Breite, wie auch im polyphon durchwirkten Gewebe sich durchsetzt. Brahms „warnte R. Strauß (1885) vor thematischen Spielereien, wie dem Übereinanderschachteln mehrerer nur rhythmisch kontrastierender Themen über einem Dreiklang"[2]. Hier tut sich der Widerspruch in der Auffassung der Polyphonie zwischen nordischer und dinarischer Art auf. Diese harmonische Flächenhaftigkeit, die bauschige Fülle kennt westisches Wesen nicht. Akkordik ist ihr viel mehr rhythmisches Mittel, Unterbauung des dialektischen Gehabes, intensiv bewußtes, „prononciertes" Fortschreiten von einem Gedanken zum anderen, von einem Atemzug zum nächsten.


Beispiel 19.
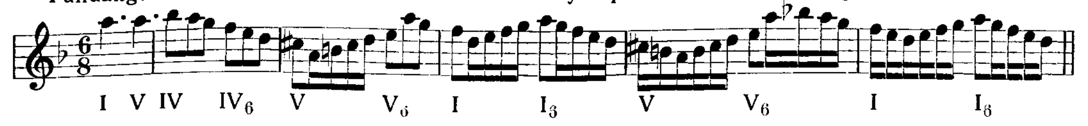
Se Amor mai da vu se vede (Möller, Italienische Volkslieder, S. 34). Venedig.
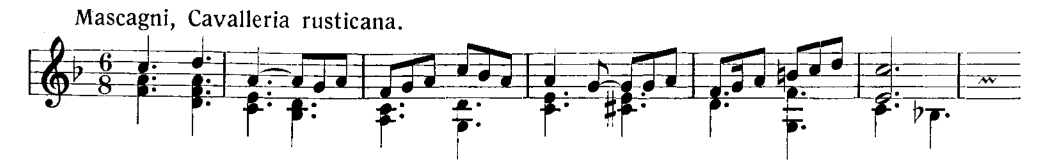


[1] J. A. Dasatiel, Homophone Polyphonie und Harmonie-Entwicklung; Musikblätter des Anbruch, 1923, S. 210.

[2] M. Steinitzer, R. Strauß; 1. Aufl. Leipzig 1911, S. 35.


Fandango aus G. U. A. Vieth, Versuch einer Enzyklopädie der Leibesübungen 1794.



Mascagni, Cavalleria rusticana.
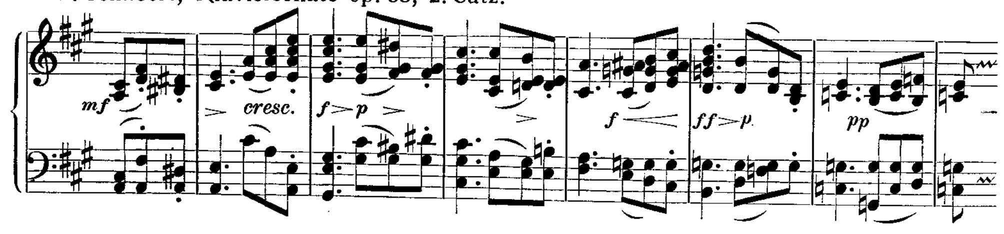


Der Gegensatz zu dinarischer Haltung ist hier ganz auffällig. Große Gefühlstiefe sucht dort die Breite einer flächenhaften Wirkung, die Beständigkeit eines Gefühlsablaufes, den breiten Strom der Akkordik. Westisch spannt in ihre starke Gefühlslebhaftigkeit auch den harmonischen Ablauf als Mittel zur Erhöhung rhetorischer Schlagkraft ein.
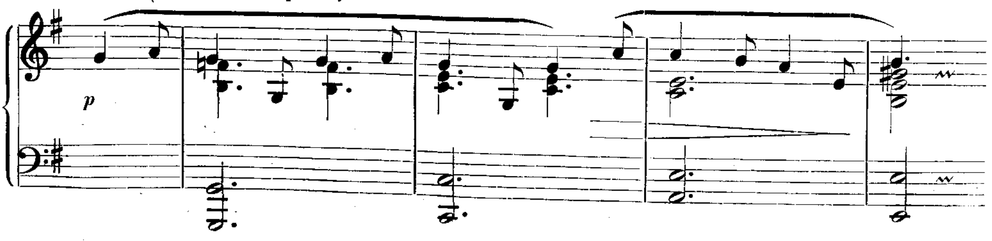
Mit dinarischer Breitflächigkeit ist die Neigung zu starker Farbigkeit in Harmonik und Instrumentalklang eng verkoppelt. Die reiche Palette, von den typischen Mediantwendungen bis zur schillernden Chromatik, ist recht eigentlich auf Rechnung dieser Rassenseele zu schreiben. Hier liegt das Schwergewicht nicht im Fundament-, sondern im Spannungsempfinden: die spannenden Terzen treten als die Träger der Energien in der Harmonik ganz besonders voll und stark hervor. Günther spricht mit Bezug auf solche Erscheinungen im Gebiet der bildenden Kunst von „derb-saftigen Farben" (III/108). Sie sind auch in der Musik zu finden, können hier aber auch weniger derbe als eindringlich leuchtend erscheinen wie in folgenden Beispielen:

Beispiel 20.


F. Schubert, Klaviersonate op. 53, 2. Satz.
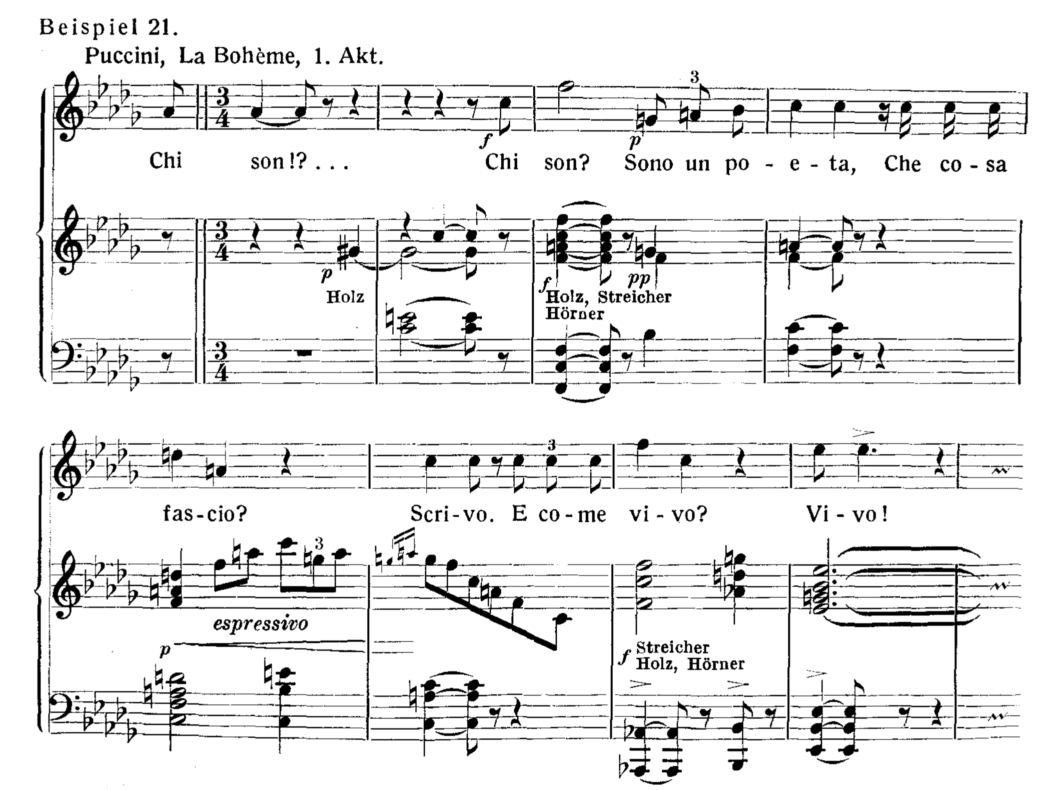


F. Chopin, Notturno op. 37, 2.



Hier treibt die außerordentliche Stauung verborgener melodischer Kräfte die besondere sinnliche Stärke des Eindrucks hervor, oder es wachsen breite

Farbfolgen aus dem Sinne für den Farbwert der einzelnen Klänge. Sie beide lassen „in gesteigerte energetische Erlebnisse jene Empfindungen hineinschwingen, die uns auch in der Außenwelt als die intensivsten erscheinen, das sind Lichtwirkungen“ (Kurth I/248). Inbeziehungsetzen voneinander abliegender klanglicher Farbreize, Empfindung wechselnder Schwere trägt gleichzeitig in solche Haltung Raumempfindungen hinein, welche mit zum Charakteristischen der dinarischen Rassenseele gehört. Als psychologische Grundlage aller dieser Erscheinungen sprechen wir den starken und beständigen Gefühlsstrom, die große Gefühlstiefe, den breitflüssigen Äußerungsverlauf, das Spiel starker Gefühlsgeladenheit gegen zähen Erlebnisfluß und Äußerungswiderstände an. Sie verursachen die Durchsetzung der breiten Klanghaltung mit strömenden Energien — die noch lange nicht zur wirklichen Polyphonie zu führen braucht, sie steigern in außerordentlichem Maße die klangsinnlichen Spannungsempfindungen. Die feinstabgewogene Beachtung der Klangfarbe in Einzelton, Linie und Klang erwächst hieraus, wie sie das 19. Jahrhundert mehr und mehr entwickelte. Westischer Rassengeist läßt dagegen die Farbe vorwiegend in den Dienst des Rhythmus treten. Sie wächst bei den Klängen nicht aus der innewohnenden strömenden Energie, sondern aus dem bloßen Miteinanderklang. Sie wird als Mittel in den rhetorischen Ablauf eingeschaltet, der im vitalen Rhythmus gebunden ist. Die Folgen der Farbklänge sind als vertikale Farbpunkte, nebeneinanderstehende Farbflächen rhythmisiert. Sie stehen oft über weitere Zwischenräume zueinander in logischer Beziehung, wie hier im Beispiel:
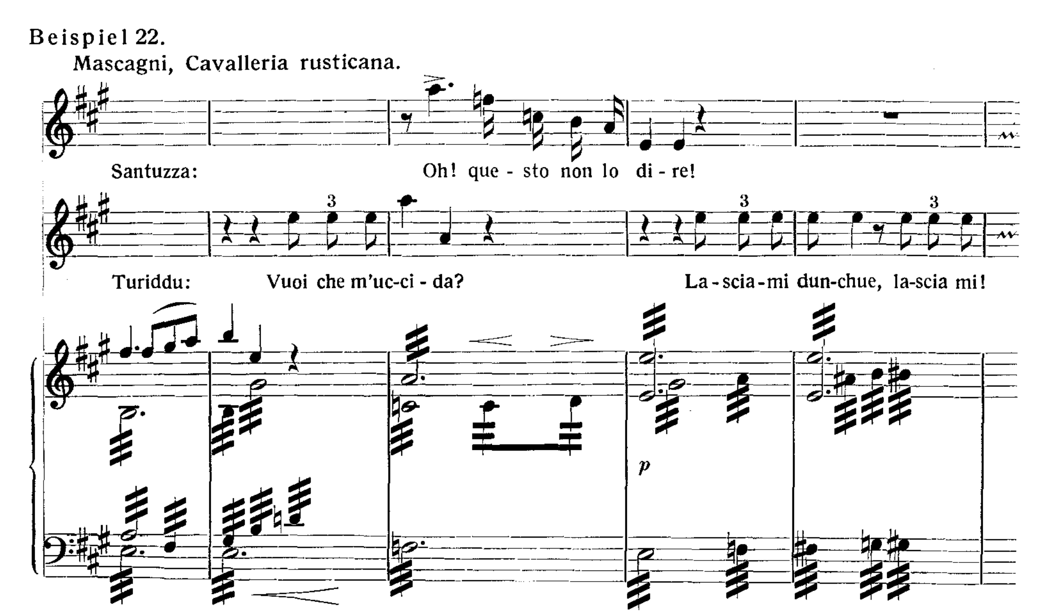
Beispiel 21.



Der *F*-Klang steht in Beziehung zum *Es*-Klang in gleicher Farbe, dialektisch ein Fortschritt, eine Lösung: die gestische Lösung der fragenden Erwartung; im harmonischen Sinne wie in der Frage Druck nach unten, letzte Bejahung, Abschwung der rhythmischen Kurve und Notwendigkeit neuen Anfangs. Auch die instrumentale und akkordische Farbe läßt bei dem ruckartigen, stoßweisen Äußerungsverlauf die Bildung von Farbflächen nicht aufkommen. Sie rhythmisiert im Tempo westischen Gefühlsablaufs, im Niveau der flachen Erlebnisbahn, die beides, Raumtiefe und flächige Farbe, nicht auswachsen lassen[1].

Das steht in innerer Beziehung zu der charakteristisch gestikulierenden Haltung der Musik, die an Punkten höchster Spannung, erreicht im Zuge der allmählichen Steigerung oder als plötzlicher Ausbruch, die plastische Gebärde formt, zur „Ausdrucksakrobatik" im flachen Ablauf dieses „explosiven Empfindungstypus wird".

Beispiel 22.
Mascagni, Cavalleria rusticana.



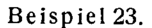
Aus der verhaltenen Erregung — liegende Oberstimme voller Spannung, rhythmisch-chromatisches Geschiebe der Mittelstimmen im Tremolo — bricht der Schrei mit der typischen Gebärde der Unterdrückung fremder Willensäußerung[2]. Er steht völlig isoliert da, erfährt keinerlei Vorbereitung und ermangelt der allmählichen Lösung. Diese anspringenden Gesten westischer Art und Heftigkeit sind aber durchaus nicht nur in der Verknüpfung mit Wort und Gebärde anzutreffen.
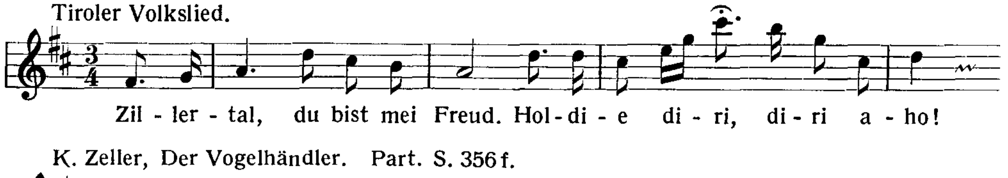
[1] Ortner (S. 18) findet, daß die Intensität des Gefühls der Intensität seiner Äußerung nicht immer entspricht.

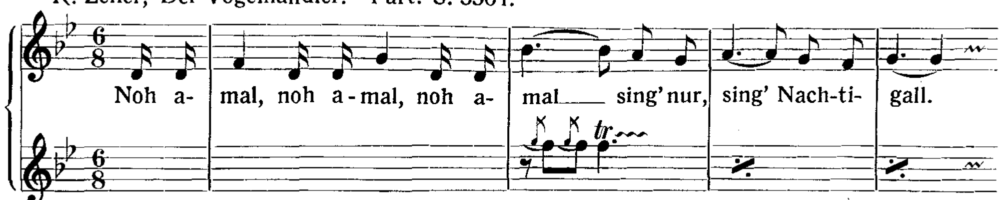
[2] H. Strehle, Analyse des Gebarens. Berlin 1935, S. 134: „Hand . . . senkrecht unten . . . etwas niedergehalten oder abgewehrt werden soll . . . Gegenbewegung: Streckung von Hals und Rumpf nach oben . . . Spreizung der Finger . . . schildartige Verbreiterung der Hand . . . herrische Unterdrückung fremder Willensäußerungen . . . ähnlicher Vorgang gehört zum Bewegungsvorgang des apperzeptiven Schocks". Derartige plastische Bewegungen sind im westischen Stil, auch in reiner Instrumentalmusik häufig.

Rimsky-Korssakow ahmt eine solche in seinem „Capriccio espagnol“ (Part. S. 79f.) so täuschend nach, daß man auf westische Züge in seinem eigenen Wesen schließen könnte.

In Musik dinarischer Haltung wird man solche Stellen nicht finden. Die Äußerungsbereitschaft, ja Äußerungsnotwendigkeit sucht hier andere Wege und formt andere Erscheinungsbilder. Das „sentimentale Gefühlserleben“ (Eickstedt) dieser „gern aus sich heraus gehenden“ Menschen (Günther) äußert sich offen in der Annäherung an die Trieblaute des ungehemmten Lebensausdrucks oder mit der Einflechtung von sinnlich ursprünglichen Naturlauten in das musikalische Gewebe selbst, nicht in der Form von Einschaltungen.







Von dem Juchezer als seelischem Zeugnis eines urlebendigen Überdruckes, über die Einbeziehung der ins triebhaft Vegetative schlagenden Naturlaute geht eine Linie bis zur Einschaltung der Tierlaute in Haydns Oratorien, der Vogelstimmen in Beethovens 6. Sinfonie. Sie stehen allesamt im Ausdrucksgebiet der dinarischen Rasse und scheiden sich deutlich von den wesentlich strukturgebundenen, strengstens stilisierten und willensmäßig gezügelten Nachahmungen von Naturlauten bei Bach und Händel. Diese Offenheit gegenüber den Mitmenschen führt die dinarische Rasse musikalisch in etwas an die westische heran. Doch hat sie eine andere Dynamik, nicht die aufzuckenden Gestikulationen, sondern den breiten Strom der Gefühlsäußerung. Richtung und seelische Grundeinstellung mögen hier bei beiden Rassenseelen in gewissem Maße gleich sein — der Stil ihrer Äußerung ist grundverschieden. Er reicht im dinarischen Gebiet von der unmittelbaren Annäherung an triebgebundene Eindrücke bis zur leichten Stilisierung.
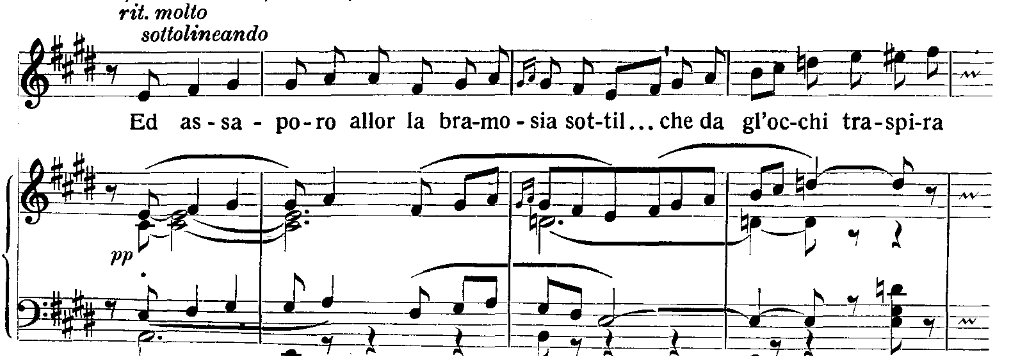
Dieser breite Strom des Erlebens verleiht dinarischem Stil in der Musik überhaupt die theatralische Breite und die gefühlige Art. Nehmen wir das eben angeführte Beispiel von Mascagni. Abgesehen davon, daß Situation und Wort im dinarischen Bereich so eben gar nicht möglich wären, hätte hier das Erlebnis einer breiten, pathetischen Deklamatorik, eines Orchesteruntergrundes von breiten Farbflächen, eines allmählichen An- und Abschwunges bedurft. Hier schon schält sich der Einfluß von „Geist“ im Gegensatz zu westischem „esprit“[1] heraus. Letzterer

[1] E. Wechsler, Esprit und Geist — Versuch einer Wesenskunde des Deutschen und des Franzosen. Bielefeld 1927.

zeitigt überall übersteigerte, selbst noch in der Instrumentalmusik oder im einfachen Lied theatralische, augenblicklich durchschlagende, aber verpuffende Wirkungen von hysteroider Heftigkeit. Die Gegensätze, das plötzliche Abbrechen einer scheinbaren Entwicklungslinie, das Hervorbrechen von Unvorhergesehenem, sind dem Ausdrucksbereich dieses rassenseelischen Mangels an Tiefenerregung und der Kultur des Augenblicks untrennbar verhaftet. Auch wo reiner Koloraturgesang ohne jeden gedanklichen Hintergrund auftritt, ist seine dialektische Artung, die auf unmittelbar sinnliche Wirkung zielende Absicht, die Selbstdarstellung offenbar.
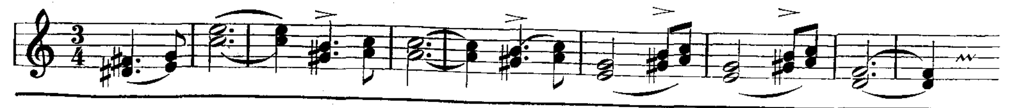
Sie gibt überhaupt dem ganzen musikalischen Äußerungsverlangen der westischen Seele ihren Sinn. Dinarisches Äußerungsbedürfnis ruht doch immer noch weitgehend in sich. Es ist nicht von seinen unmittelbaren Wirkungen abhängig, gewinnt nicht von daher neue, augenblickliche Antriebskräfte. Bei westischer Art schlägt der zweckhafte, geradezu rational beabsichtigte Eindruck, die erwartungsvolle Gebärde wie im Beispiel 24 zum Zuschauer und fordert gewissermaßen den Rückschlag, der dann neuer Antrieb wird. Diese herausfordernde Gebärde, die Explosion ins Nichts hinein, ist in anderer rassischer Haltung unmöglich und eben zutiefst westischem Wesen entsprungen[1].

Beispiel 24.
Puccini, La Bohème, 2. Akt, Walzer der Musette.



Es ist der Vollständigkeit halber nötig, noch einige Züge der musikalischen Darstellungsweise beider Rassen hervorzuheben. Sie wird bei der dinarischen Rasse gekennzeichnet durch den getragenen, gezogenen, breit ausgespannten Ton und die weiche Dynamik der Rhythmen, wie sie etwa folgendes Beispiel ganz besonders schon in der Satzweise zeigt:

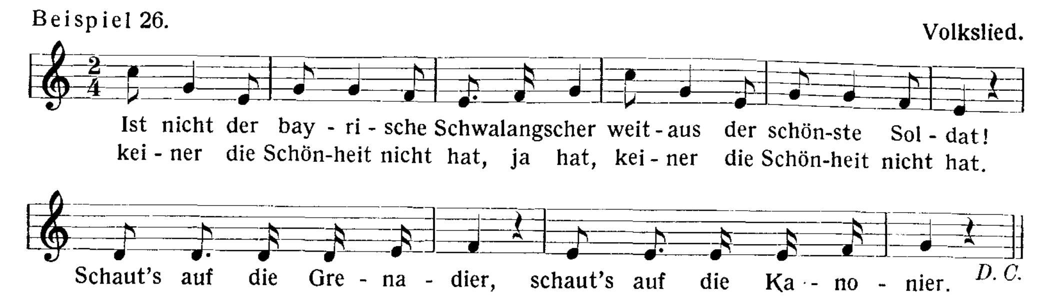
Beispiel 25.
Joh. Strauß, Wiener Blut, op. 354.



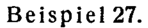
[1] Clauß I/53: „Einsamkeit bedeutet dem nordischen Menschen die Wahrung eines für jeden Fremden unbetretbaren Bezirkes, der zum Bestande seines Wesens gehört; dem Darbietungsmenschen aber ist Einsamkeit sinnlos und unerlebbar, denn sie setzt die innerste Triebfeder alles seines Erlebens außer Kraft".

Auch in früheren Beispielen, z. B. 14, finden wir dieses Merkmal. Solche Tonbehandlung quillt aus dem breiten, ruhigen Kraftstrom des Gemütslebens und der großen Gefühlstiefe[1]. Sie überströmt selbst synkopische Bildungen, die hier einen ganz anderen Sinngehalt haben als gleiche Erscheinungen aus westischem Geiste.

Beispiel 26. Volkslied.

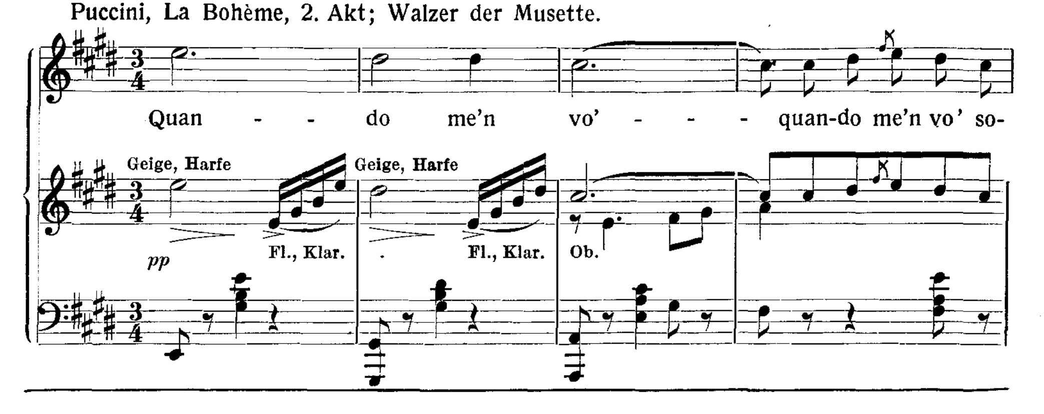


Das hervorstechende Merkmal ist auch hier wieder ein Schwellen und Ziehen in Tonstärke und Tonvolumen[2]. Es hängt zusammen mit der Natur aller gesanglichen Äußerungen, welche hier stets tiefengesteuertes akustisches Erlebnis ist, hervorquellend aus dem Innen und tief in die Innenschicht des Emotionalen wieder eindringend. Es wählt dazu die Art einer gefühlsoffenen Darstellung, die im Gegensatz steht zur Weise westischer Darbietung, welche solche psychischen Tiefen nicht zu erreichen sucht und auch aus geringerer Gefühlstiefe quillt. Bei ihr herrscht der nur angestoßene, deutlich umrissene Ton und eine ihn bedingende Gestaltung des Rhythmus, welche in der äußersten Schärfung und Zackigkeit, in der möglichsten Fernhaltung von allem tonlichen Gleichlauf die volle Ausdruckskraft zu erreichen sucht. Zuweilen findet diese Art tonlicher Gestaltung sogar ihren schriftmäßigen Niederschlag:
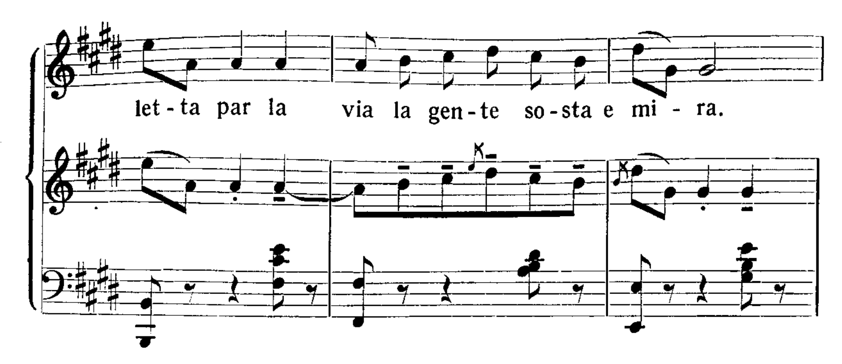


Beispiel 27.

Puccini, La Bohème, 2. Akt; Walzer der Musette.



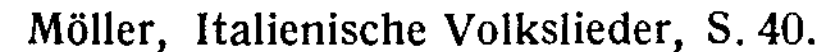
[1] Selbst auf die Bauart der Instrumente wirkt diese rassisch bedingte Klanggestaltung. K. G. Fellerer, Satzstil und Klangstil (Die Musik 1938, S. 794): „Noch heute werden in den romanischen Ländern vorwiegend engmensurierte Blasinstrumente gebraucht, deren Klanggebung auf Klarheit und weniger auf Kraft eingestellt ist".

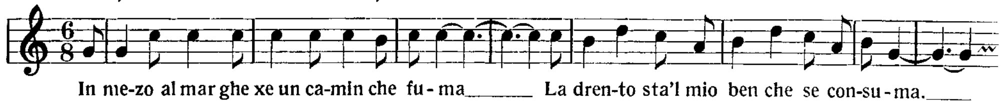
[2] Siehe auch über die darstellende Verfälschung der „neuen angelsächsischen, exotisch getönten Tanzmusik" in Deutschland. Becking, S. 94f.



Der Anstoß der einzelnen Spitzentöne, der immer erneute Aufschwung dahin, welcher schnell abnimmt und neuen Anschwung braucht, das ausgesprochen akzentuierte Anschwingen in den Takten 5 und 7, das alles findet bis in die Instrumentation (Spitzentöne der drei ersten Takte: Harfe, 1. Geige mit sofortigem Decrescendo, Sechzehntel: Holzbläser) hinein seine sichtbare Gestaltung. Und sie reicht auch in die synkopischen Bildungen, die dann leidenschaftliches, beinahe gebärdenhaftes Sforzato mit sofortigem Decrescendo, augenblickliches Vorprellen mit gewaltsam nachfolgendem Verdünnen, Verschlanken des Tones sind. Dies gilt

Beispiel 28.


Möller, Italienische Volkslieder, S. 40.



gleicherweise für das bewegte, wie für das langsame, gefühlvolle Tempo. Immer birgt solche Tonführung die Linie um in die charakteristisch angreifende Gebärde, die westische Grundhaltung ist. Immer bildet sie den Gesang — auch im bel canto — ein in den Stil eines nicht etwa tiefgrabenden, aber desto heftiger nach außen gesammelten Erlebens, das eine sinnenfrohe Kunst der Darbietung, virtuoses Können, Freude an der ungehemmten, ganz gekonnten Betätigung, ein federndes Klangerleben, Klangfreude ohne Hintergründe ist.

Wir haben im Vorhergehenden den musikalischen Stil der westischen und der dinarischen Rasse von seinen Elementen her darzustellen versucht. Indessen ist zu beachten, daß sämtliche hier als Veranschaulichung immer nur eines Merkmals angeführten Belege stets umfassende Beweise sind: alle die einzeln angeführten, als rassisch angesprochenen Eigenzüge zeigen sich in jedem der Beispiele vereinigt. Der eigentliche Rassencharakter aber liegt noch jenseits dieser Undsumme, in der gestalteten Ganzheit und ihrem Stil. Denn es handelt sich bei einer Rasse niemals um das Hervortreten besonderer Eigenschaften als mengenmäßiger Erscheinungen, sondern um ein ganz besonders geartetes labiles Gefüge, um eine bestimmte Art der Gesamtangelegtheit. Zwar „begünstigt jedes Stilgesetz, seinem Sinne nach, gewisse Anlagen von Eigenschaften" (Clauß I/177). Doch darf diese Tatsache nicht dahin mißgedeutet werden, daß Bereitschaft zu Fähigkeiten mit diesen selbst gleichgesetzt wird (Clauß IV/26). Wir haben es also im Gebiet der musikalischen Stilforschung mit mehr als lediglich einer Merkmalsforschung zu tun

(Clauß I/166ff.). Letztere mag vielleicht Grundlage und Voraussetzung sein. Sie selbst vermag im kulturellen Bereich Wesentliches und Ganzes noch nicht zu fassen. Denn sie setzt häufig Bedeutsames mit kulturell nur scheinbar Wichtigem gleich, unterscheidet oft nicht zwischen Kern und Schale. Das gibt dann aber ein Bild des wirkenden Kräftespiels, welches dessen Wahrheitswert in der Welt naturwissenschaftlicher Tatsachen nicht entspricht. Nun setzt das freilich in unserem Gebiet nicht etwa einen Verzicht auf einen möglichst weiten Blick, einen großen Erfahrungskreis voraus. „Um der Gefahr willkürlicher Spekulationen zu entgehen, ist es nötig, daß die hypothetischen Bilder, die der intuitive Blick liefert, immer wieder mit dem Erfahrungsmaterial, das Völkerkunde und Geschichte bieten, verglichen werden" (Lenz 714). Wir haben deshalb das Beispielmaterial für unsere Darlegungen auch aus einer reichen Fülle von Material erst als das brauchbarste herausgesiebt. So kann sich also die musikalische Rassenstilkunde nicht mit einer, etwa der körperlichen Merkmalsforschung entsprechenden Sammlung und Ordnung von greifbaren Erscheinungsunterschieden — die ganz verschiedenen Sinngehalt haben können![1] — begnügen. Sie stößt vielmehr, der dynamischen Artung alles musikalischen Geschehens entsprechend, weit darüber hinaus in die Erlebensganzheit des musikalischen Werkes, seines Werdens, seiner artreinen Wiedergabe und Wirkung selbst vor. Und sie erfaßt erst mit solcher, über die bloße Merkmalsforschung hinausstoßenden Arbeit das Wesen der Rassen. Denn „die Unterschiede der Rassen sind Unterschiede des Stiles, nicht der Eigenschaften" (Clauß I/67).

So läßt sich auch zusammenfassend die stilistische Haltung der hier betrachteten beiden Rassen nicht in einer Summe von äußeren Merkmalen und Eigenschaften kennzeichnen, sondern allein als ein typisches Gefüge. In diesem erscheint uns der westische Mensch als der ausgesprochen motorisch-auditive Typus. Seine Grundkraft ist lebhafte und hitzige Motorik. Akustisches wird erst in ihrem Rahmen verstehbar. Umgekehrt ist der Dinarier in seiner Musik auditiv-motorischer Typ. Das akustische Erleben bestimmt die Haltung; die schwere und langsame Motorik ist in seinen Rahmen eingespannt. Um diesen Gefügekern lagern sich die weiteren psychischen Funktionen. Ihre Wirkung ist von dorther bestimmt. Das musikalische Stilgesetz der Persönlichkeit wird von ihm aus verwirklicht und sinnerfüllt. Von hier aus erklärt sich auch die stärkere Außenintegriertheit der westischen Rasse. Ihr Wesen liegt in der Absicht beschlossen, von der Persönlichkeit weg auf den Gegenspieler zu zielen. Das führt zu unmittelbarer, aber darum seelisch auch mehr flacher Aussprache und Wirkung. Visuell haptische Kräfte mögen hierbei häufig und stark hineinspielen. Die Eigenart dinarischen Musizierens dagegen ruht im Hineinhören in den Klang und im Gefühl, das schwer und breit in Rhythmus und Ausdruck fließt und immer stark an die Persönlichkeit gebunden bleibt[2]. Wir können deshalb vom Dinarier als dem musikalischen Gefühls-

---

[1] S. Günther, Rassenseelenforschung und Musikwissenschaft; Zeitschrift für Rassenkunde 1938.

[2] K. Huber, Volkslied und Volkstanz im bajuvarischen Raum; Deutsche Musikkultur 1938, S. 76: „Forscht man demgegenüber nach dem Bestand an Liedern im österreichisch-bayrischen Raum, die nicht — unmittelbar oder mittelbar — dem bannenden Rhythmus des

menschen, dem gefühlig-breiten, schwärmenden Klangmenschen sprechen, dessen Stil[1] „Gefühlsstil" ist, auch wenn er stets in der Gestaltung straff gezügelt bleibt. Selbst diese formale Raffung hat bei ihm anderes Gesicht als beim westischen Menschen. Dieser erscheint uns auch musikalisch als „Darbietungsmensch" wie Clauß ihn in „Rasse und Seele" zeichnet. Und die demagogisch-rationale Haltung dieses scharfen Dialektikers bestimmt durchweg den Darbietungsstil seiner Musik.

4.
Über den Begriff des musikalischen Rassenstiles

Hier tritt nun die Frage auf: was ist überhaupt ein rassischer Kunststil, welchen Inhalt hat recht eigentlich der Begriff des musikalischen Rassenstiles? Wenn wir Beispiele der Ausdruckshaltung westischer Rasse suchen, so finden wir diese in den landschaftlichen Bereichen, welche ein zahlenmäßiges Übergewicht dieser Rasse noch heute aufweisen und deren Kultur vorwiegend, aber eben nur weitgehend, westisch bestimmt ist. Spanien, das überwiegend von westischer Rasse besiedelt und ein rassisch verhältnismäßig einheitliches Land ist, Frankreich als überall westisch untermischt, Süditalien (Günther I/118, 114, 119f.) mit seiner vorwiegend westischen Bevölkerung (auch vorderasiatische und orientalische Einschläge) sind ergiebige Fundstätten für Beispiele westischer Haltung. Indessen wäre es ein Fehlschluß, wenn man westische Formung mit dem musikalischen Stil dieser Völker schlechthin gleichsetzte. Wirken doch gerade in Italien und in Frankreich auch starke nordische Kräfte[2], welche auf die Prägung dessen, was wir als Nationalstil bezeichnen, stärksten Einfluß genommen haben.

Dieser Umstand wird noch klarer vom Dinarischen aus. Wir haben die Wahl unserer Beispiele für diese Rasse auf den großdeutschen Raum beschränkt. Auf eine Betrachtung der balkanisch-armenischen Ausdruckshaltung sind wir gar nicht eingegangen. Dinarisch soll uns hier ausschließlich typischer Ausdrucksstil im mitteleuropäischen Raum sein. Die völlige Verschiedenheit von Rassenstil und Nationalstil wird also beim Dinarischen noch offensichtlicher, und sie zwingt uns, die dinarische Frage späterhin noch besonders aufzurollen. So reicht also ein Rassenstil über Nationen hinweg; gleichzeitig aber überschneiden oder überlagern sich verschiedene Stile im Bereiche völkischer Grenzen. Denn in den Völkern treten Rassen zusammen und verschmelzen unter Führung einer überwiegenden zu neuen biologischen Einheiten. „Völker sind werdende Rassen" (Eickstedt III/11). Ebenso treten rassische Stile zusammen und fließen ineinander zum nationalen Stile. Diese verursachenden Grundkräfte aber suchen wir. Es ist nicht anzunehmen, daß sie in historischer Zeit und im durchentwickelten Stil einer Volks- oder gar Kunst-

---

Landlers oder dem Klangzauber des Jodlers verhaftet sind, so ist man über deren vergleichsweise geringe Zahl immer wieder überrascht".

[1] H. F. Hoffmann, Die Schichttheorie S. 69.

[2] L. Woltmann, Die Germanen und die Renaissance in Italien. Leipzig 1905. — Die Germanen in Frankreich. Jena 1907. Siehe auch die Scheidung in *esprit gaulois* und *génie latin* bei Günther I/213.

musik in ihrer ganzen Reinheit vorhanden waren. Nimmt doch Lenz von den Rassen selbst an: „Man darf überhaupt nicht meinen, daß es jeweils in sich einheitliche (isogene) Bevölkerungen gegeben hat. Auch die relativ ‚reinsten' Rassen sind immer noch aus einer großen Zahl verschiedener Erbstämme zusammengesetzt" (714). Das dürfte im übertragenen Sinne auch auf die musikalischen Rassenstile zutreffen. Und doch sind sie durchaus beständige Wirklichkeiten auf lebensgesetzlicher Grundlage. Als solche eröffnen sie erst den Weg zum Verständnis der auf ihrem Grunde gewachsenen und neu wachsenden Erscheinungen. Sie sind indessen heute weniger denn je an Raum und Nation als ihre Träger unbedingt gebunden. Versprengte rassische Stilkräfte können mit versprengtem Blut allenthalben auftauchen, wie die Lieder der deutschen Kolonisten in Rußland[1], welche Stilhaltungen europäischer Rassen zähe bewahren. Solche Erscheinungen scheiden sich dann deutlich von der bloßen Übernahme (Adoption) rassischer Stile durch entfernte Rassen, wie sie beispielsweise in der neueren japanischen Kunstmusik besonders auffällig vor sich ging. Grundsätzlich ist also rassischer Stil nicht unbedingt an den Raum gebunden. Er wandert mit seinen Blutsträgern, solchen einzelpersönlicher wie gruppenmäßiger Art. Rassischer Stil ist aber andererseits als sichtbare oder unsichtbare Grundkraft den Kulturen unlösbar verhaftet, genau so wie die tragenden Blutströme der ein Volk im Grunde formenden Rasseschicht.

Die Grenzen dieser Kulturen decken sich indessen weder räumlich mit machtpolitischen Grenzen, noch zeitlich mit den einander folgenden Zeitstilen. Günther weist in „Rasse und Stil" darauf hin, daß Kunstrichtungen innerhalb eines gewissen Umkreises bis zu einem gewissen Grade über Gebiete verschiedener Rassen und Rassemischungen hinausgreifen, wenn irgend ein rassischer Einschlag dem Gesamtumkreis gemeinsam ist. „Aber innerhalb dieses Umkreises wird dieser Stil freudig in diesem, kühler in jenem Gebiet aufgenommen, hier mehr nach dieser, dort mehr nach jener Seite hin entfaltet . . . Sind Kunststile in einem gewissen Umkreis über Rassen oder besser: Rassenmischungen hinweg übernehmbar, so lassen sie doch diese Rassenseele mehr zu Worte kommen als jene, haften dort länger als hier, werden dort besser verstanden als hier" (III/95f.). Immer sind es also die rassischen Kräfte, welche letzten Endes im Spiel mit Überlieferung, persönlicher Begabung und Umweltforderungen sowohl räumlich als zeitlich den Ausschlag geben. Sie entscheiden sogar über Werden und Vergehen der außerordentlich starken Konventionsbildungen, welche Schemann unter die Bezeichnung „anerzogene Rasse"[2] stellt. Die Einwirkungen der mannigfachen kulturellen Kräfte wandeln somit wohl den reinen Rassenstil immer wieder neu ab. Zugleich aber wird aller Ausprägung von Zeitstilen durch letzteren immer wieder eine unübersteigbare Grenze gesetzt[3].

---

[1] G. Schünemann, Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland. München 1923. S. 21ff.: Russische Einflüsse. Das hier stark umweltlich gesehene Material zeigt eben doch, wie bei allen übergekappten rassischen Änderungen die ursprüngliche Art als gar nicht wandelbare rassische Grundlage nur ganz beschränkte Einwirkung zuläßt.

[2] L. Schemann, Die Rasse in den Geisteswissenschaften. München 1928, S. 165: „eine Art geistiger Rasse . . . Simili-Rasse . . . anerzogene Rasse (das Wort kann natürlich in diesem Sinne nur noch bildlich verstanden werden)".

[3] Der nordische Mensch im Süden: „Allmählich wandelt sich dann der Stil der Seelen

Denn alles Schaffen steht in jeder Zeitspanne unter einer beherrschenden rassischen Stilidee, einem rassischen Stilideal, dem es sich mehr oder weniger annähert. Dieses ist wiederum abhängig von der rassischen Artung der Menschen, welche diese Zeit formen[1]. Wirklich entscheidend ist somit niemals das Kräftespiel der Adoptionen, sondern immer die gleichbleibende rassische Grundkraft, nach der sich letztlich alles ausrichtet. Darum wäre es ein Irrtum, im kulturellen Bereich wieder den mannigfachen Persönlichkeits- und Umweltkräften anstatt den schicksalgestaltenden Kräften der Rasse die erste Stelle zuzuweisen[2]. Rassenstil deckt sich also auch nicht mit Zeitstil. Er durchgreift aber alle Zeitstile und ist sowohl allen Nationalstilen als auch jedem Zeitstil vor- und übergeordnet.

Rassenstil ist schließlich nicht gleichzusetzen mit Persönlichkeitsstil. Die schöpferische Persönlichkeit wird in geschichtlichen Zeiten nie im vollkommenen Sinne rassenrein sein. Ja, man hat eine rassische Innenspannung der Persönlichkeit geradezu als Quelle des Schöpferischen bezeichnet[3]. Durch Erbvoraussetzung ist in fast allen bekannten Fällen ein Neben- oder Miteinanderwirken mehrerer Rassengesetze in jedem Schaffenden anzunehmen. Behebung und Ausgleich der Spannungen unter einer rassischen Gestaltidee wird dann geradezu zur künstlerischen Aufgabe des Schaffenden. Wie das geschieht, wie die Umweltforderungen beantwortet, die kulturellen Bedürfnisse der Umwelt anerkannt oder verneint werden, das geschieht als affektgespannte Antwort aus der Tiefe der Persönlichkeit (Keiter I/50ff.). Es geht in der Form von Vorziehungsneigungen vor sich, welche aus der Dynamik der Existenz selbst und damit eben aus dem rassischen Kern der Persönlichkeit gesteuert sind. Damit vollzieht sich in jeder schöpferischen Persönlichkeit die Ordnung unter ein rassisches Grundgesetz[4]. Sie geht allem Anschein nach um

---

ab ... ihr nordischer Stil wird, innerhalb der Grenzen der Nordheit, eine Wandlung erfahren, die sie schließlich zu einer südlichen Spielart des nordischen Menschen macht" (Clauß II/24f.).

[1] A. Hitler, Mein Kampf, S. 315: „All' diese Ideen, die mit kalter Logik an sich nichts zu tun haben, sondern reine Gefühlsäußerungen, ethische Vorstellungen usw. darstellen, sind gefesselt an das Dasein der Menschen, deren geistiger Vorstellungs- und Schöpferkraft sie ihre eigene Existenz verdanken."

[2] Über die Unmöglichkeit, kulturelle Tatbestände auf dem Wege des Eroberns, Kolonisierens von Grund auf umzuändern, d. h. das eigene Rassenstilgesetz einer fremden Rasse aufzupfropfen, siehe A. Hitler, Mein Kampf, 11. Kapitel: Volk und Rasse.

[3] E. Kretschmer, Geniale Menschen. Berlin 1931. — Lenz 763f.: „Aus dem Dargelegten ergibt sich, daß Rassenmischung der Entstehung hoher vielseitiger Begabung förderlich sein kann. In der Tat sind unter den sogenannten Genies reine Rassetypen nicht die Regel ... Wenn infolge von Rassenmischung einzelne hervorragende Begabungen entstehen, zugleich aber eine große Überzahl minderer und disharmonischer Kombinationen, so ist die Rassenmischung in der Gesamtwirkung eben doch ganz überwiegend schädlich".
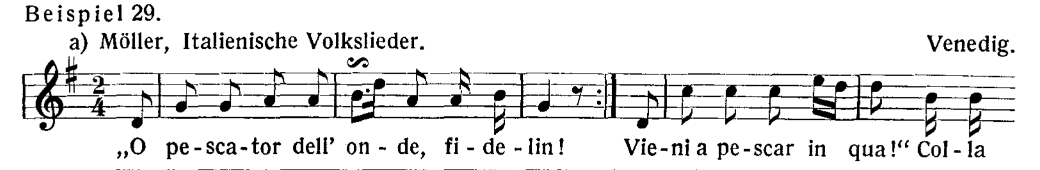
[4] „Die rassische Eigenart wirkt überall und in allem Erleben; selbst der fremdeste Inhalt kann nur in ihren Grenzen und durch ihre Formung von der Seele empfangen werden". G. Pfahler, Erbcharakterkunde; in „Rasse" 1937, S. 369ff. Aus der mangelnden Einsicht in diese grundsätzlichen Wirkungen und ihre Gültigkeit und Tatsächlichkeit auch in kulturellen Dingen kommt es heute noch zu völlig abseitigen Ansichten. So gibt es Fachleute, welche rassenkundliche musikalische Studien ausschließlich an musikalischem Volksgut, und zwar möglichst an altem oder solchem aus wenig berührten Landschaften und Stämmen vornehmen wollen. Sie lehnen es ab, auch im Bereiche noch heute lebendiger Kunstmusik nach solchen

so stärker und bewußter vor sich, je umfassender und stärker die geniale Kraft ist, je größer die Gestalt des Schaffenden uns später im Gesamtbereich ihrer Kunst erscheint; es ist leicht, die großen Genialen rassisch zu deuten und ihr Werk unter einem überwiegenden rassischen Gesetz zu sehen; je kleiner der Schaffende erscheint, um so schwieriger ist seine rassisch eindeutige Zuordnung. Nun zeigt sich die geistig-gedankliche Sphäre des Schaffenden freilich oft als eine angestrebte, adoptierte geistige Wertsphäre. Der musikalisch eindeutig dinarische Wagner z. B. tritt mit aller Entschiedenheit zu einer ausgeprägt nordischen Ideenwelt. Auch bei dem musikalisch dinarisch-westischen Weber, bei Mozarts doch oft stark westisch geprägter Gestaltung beobachten wir das[1]. Indessen werden auch diese Erscheinungen aus der Ich-Sphäre, aus dem Bereich denkerischen Willens letztlich vom rassischen Kern aus gelenkt. Denn es wäre unmöglich, daß ein deutscher Musiker etwa eine negride Wertwelt oder eine mongolide Ethik zum denkerischen Fundamente seines Schaffens erhöbe. Auch in der Prägung des Persönlichkeitsstiles wirkt also die rassische Gestaltidee, das Gesetz rassischen Stiles als regelnde Kraft, auch wenn ihre Wirkung sich nicht mit dem Bilde des ersteren unbedingt deckt.

Die umfassende Wirksamkeit rassischer Stilkräfte möge schließlich noch Folgendes dartun. Möller bringt in seinem „Lied der Völker — Italienische Volkslieder“ auf S. 30 die folgende Melodie a), welche er als „Allerweltsweise“ bezeichnet.
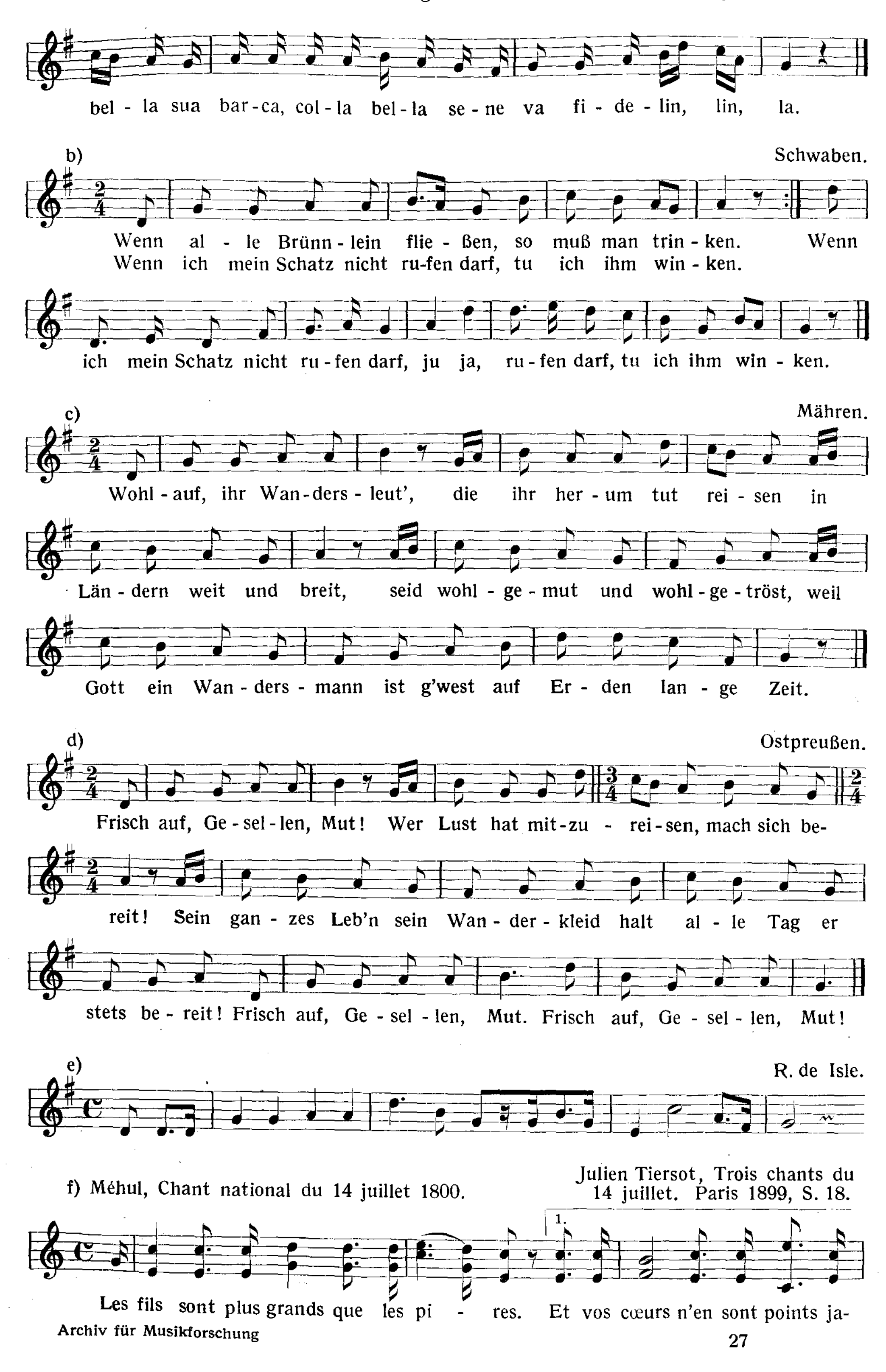
Beispiel 29.
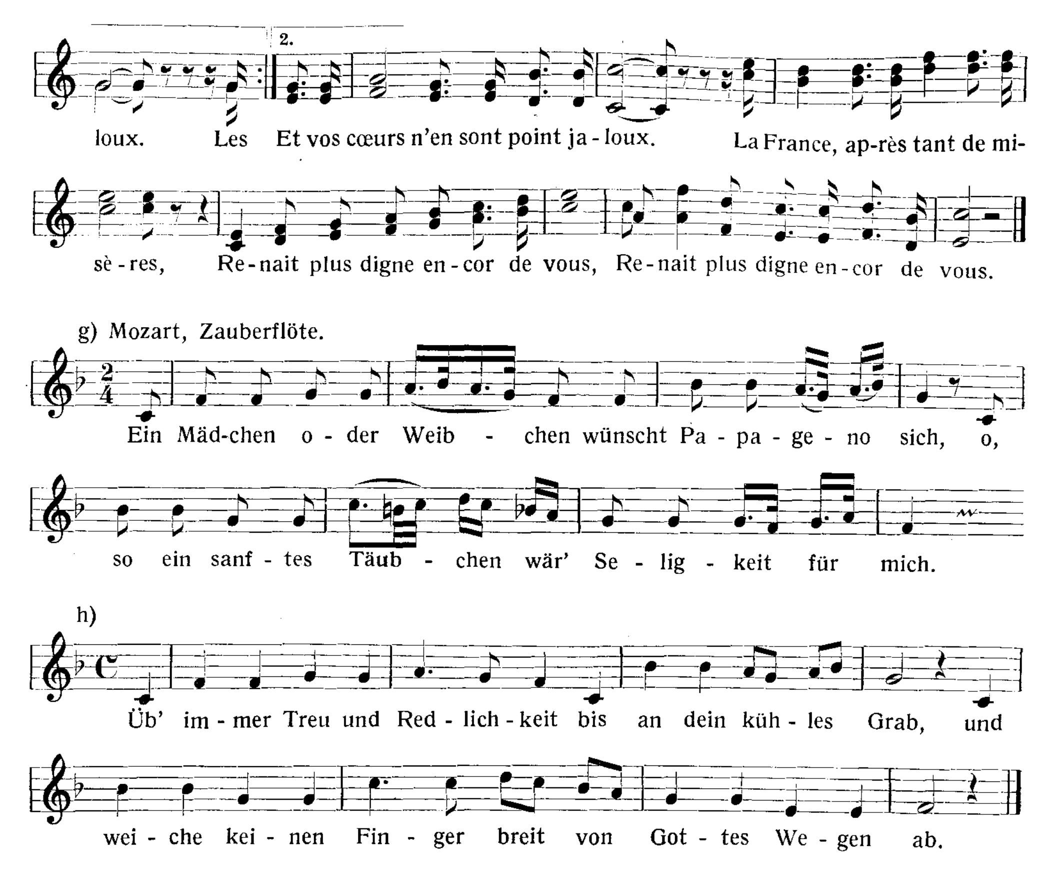
a) Möller, Italienische Volkslieder. Venedig.



Zeugnissen und Erkenntnissen zu suchen, weil hier doch alles gemischtrassisch sei. Dann müßte die körperkundliche und psychologische Rassenwissenschaft mit denselben Bedenken — weil ja, erbbiologisch gesehen, auch hier alles gemischtrassisch ist — die Untersuchung lebender Menschen und solcher der letzten Jahrhunderte ebenfalls ablehnen, d. h. doch praktisch: sie wäre selbst gar nicht möglich. Die oben bezeichnete Haltung führt dann zwangsläufig dazu, das kulturelle Kräftespiel der letzten Jahrhunderte über oder mindestens neben die Kraft der Rasse zu setzen, in ihr eben auch nur eine gestaltende Macht zu sehen, deren Einfluß nach ihrer Ansicht noch dazu immer geringer wird. Da wären wir denn schon auf dem besten Wege zu einer neuaufgelegten und nur ein klein wenig bereicherten Umweltlehre, welche nämlich mit dem Wissen um die Kraft der Rasse lediglich um eine den bisherigen Einsichten gleichgeordnete Erkenntnis vermehrt wäre. Aber es verhält sich doch gerade entgegengesetzt! Selbst die kulturliche Bindung, welche Rassisches in der Gestaltung oft überlagert, überhaupt alle nichtrassischen Gestaltungskräfte sind zutiefst — einzelpersönlich wie schichtmäßig — eindeutig rassebestimmt. Eine solche, von uns abzulehnende Arbeitshaltung, die ihren Bereich aus — nach ihrer Auffassung — Gründen der wissenschaftlichen Exaktheit unnatürlich und unnötig einengt, drückt sich aber auch um Wagnis und Verantwortung und bleibt damit ein belangloses Gesellschaftsspiel für Fachleute, das nicht in die wirklichkeitsprägende Aufgabe hineinfindet.

[1] Eichenauer: „Das ‚Denkende‘ an Weber war nordisch, das ‚Fühlende‘ dinarisch gerichtet; in Wirklichkeit bildet beides natürlich eine seelische Einheit. Was ich schon bei Haydn und Mozart betonte, gilt gleicherweise für Weber und Wagner. Das Nordische ist das eigentlich Schöpferische an ihnen, das Nichtnordische gibt eine bestimmte Tönung hinzu“ (II/241). Hat hier des Verfassers Bestreben, alles auf den nordischen Hauptnenner zu bringen, was aus keinem einzigen Grunde notwendig ist — siehe die späteren Ausführungen zur dinarischen Frage — die Rangordnung der Werte nicht verkehrt?

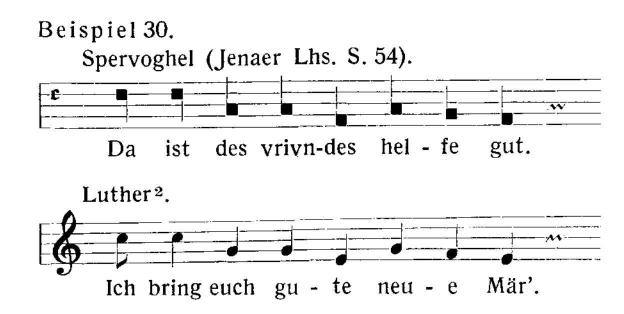

bel - la sua bar-ca, col - la bel - la se - ne va fi - de - lin, lin, la.
b)
Schwaben.
Wenn al - le Brünn - lein flie - ßen, so muß man trin - ken. Wenn
Wenn ich mein Schatz nicht ru-fen darf, tu ich ihm win - ken.
ich mein Schatz nicht ru - fen darf, ju ja, ru - fen darf, tu ich ihm win - ken.
c)
Mähren.
Wohl - auf, ihr Wan-ders - leut', die ihr her - um tut rei - sen in
Län - dern weit und breit, seid wohl - ge - mut und wohl - ge - tröst, weil
Gott ein Wan - ders - mann ist g'west auf Er - den lan - ge Zeit.
d)
Ostpreußen.
Frisch auf, Ge - sel - len, Mut! Wer Lust hat mit-zu - rei - sen, mach sich be-
reit! Sein gan - zes Leb'n sein Wan - der - kleid halt al - le Tag er
stets be - reit! Frisch auf, Ge - sel - len, Mut. Frisch auf, Ge - sel - len, Mut!
e)
R. de Isle.
f) Méhul, Chant national du 14 juillet 1800.
Julien Tiersot, Trois chants du 14 juillet. Paris 1899, S. 18.
1.
Les fils sont plus grands que les pi - res. Et vos cœurs n'en sont points ja-



Wie steht es nun mit solchen „wandernden Melodien“[1], solchem internationalen Musikgut? Die erwähnte Melodie gehört vorwiegend dem dinarischen Stiltypus an (Italien: ostisch-dinarische Nordhälfte; Günther II/120), erfährt jedoch bei der vorliegenden Fassung im 2. Takte eine gewisse rhythmische Schärfung westischer Art. Tritt sie in Schwaben (vorwiegend ostisch), Mähren (vorwiegend ostrassisch; Günther I/293) und Ostpreußen („deutsches Gebiet stärksten Einschlags der ostbaltischen Rasse“; derselbe I/272) auf, so wird ihre Erscheinung im ostischen Geiste aufgebaut, umgeformt bzw. ihr Anfang vom Stilgesetz dieser Rasse aufgefangen, neu sinnerfüllt und dementsprechend fortgesetzt (b—d). Im Gebiet ausgesprochen westischen Rassengeistes wird sie sinnentsprechend ausgesponnen und umgestaltet (e, f). Bei Mozart mischen sich dinarische mit westischen Zügen (g). Die westische Schärfe und Pointiertheit seiner Papageno-Arie wird in der ostischen Sphäre damaliger Volkstümlichkeit — man denke nur an Haltung und Ästhetik des deutschen Liedes in den damaligen Liederschulen und an Gedankenwelt und Lebensgefühl von Philantropismus und Aufklärung als ihre tragenden Mächte (h) — abgestumpft und der gedanklichen Enge des textlichen Gutes angeglichen. Die äußeren Gestaltwandlungen dieser Melodie ziehen Veränderungen in Vortrag und Tongestaltung zwangsläufig nach sich. Und selbst da, wo wanderndes Musikgut seine gleiche

[1] W. Tappert, Wandernde Melodien. Berlin 1890.

Gestalt behält, wo etwa die heutige Tanzmusik aus dem Geiste vorwiegend westischer Gesellschaftsformen ein musikalisches Esperanto entwickelt, das in Rhythmen, melodischen Formeln, in Gehalt und Form allenthalben gleiche Geltung zu haben meint, selbst da tritt das alles durch veränderte Darstellung unter den Sinnbezug eines anderen Rassengeistes[1]. Umgekehrt werden Gestalten, welche im gleichen Rassenbereiche bleiben, über die Zeiten hinweg denselben Sinngehalt bewahren.



Auch hieraus geht hervor, daß es die Kraft musikalischen Rassenstiles ist, welche tiefer als alle umformenden Mächte der Umwelt Gestalten sprengt oder neu entstehen läßt, sinnverändernd oder auch sinnverfälschend einwirkt.

Rassenstile sind also biologisch bedingte Zeitbilder, Stilideen, die von Fall zu Fall reiner oder gemischter verwirklicht werden. Sie werden entscheidend von den ursächlichen Tiefenkräften der Psyche gebildet und gelenkt, denselben, welche die „Gestaltidee" der rassischen Persönlichkeit prägen. Sie sind erbfest in dem Sinne, daß sie ein ganz bestimmtes, eben rassisch gebundenes „Gefüge der Grundfunktionen" (Pfahler) immer wieder aufweisen[3].

Rassenstil ist nicht objektiver Geist, nicht eigengesetzliche Tradition im geistighistorischen Sinne, nicht kulturkreisgebunden oder epochal begrenzt, nicht der äußeren Organisation des Lebens verhaftet. Sondern er ist lebendige, blutgebundene Erscheinung von dauerndem Bestand und Wert, die immer weiter getragen wird und immer biologisch bedingt bleibt. Seine Blutlinien sind durch die Kulturen, deren Ausdehnungskreise, Zeiten und schöpferischen Persönlichkeiten zu verfolgen. Rasse denkt nicht in Kulturkreisen und Epochen, sondern in Zeitspannen von weit größerer Ausdehnung. Rassenstil ist auch nicht nur „eine Art mythischer Kraft, als ein hinter den Wirklichkeiten stehendes eigenartiges Wir-

[1] Becking hat über die Sinnentstellung ausländischer Opern sehr feinsinnige Ausführungen gemacht. „Übernahme und Weiterbildung fremder Stile und Formen begannen und beginnen ja stets damit, daß dem importierten Gut originale Sinnelemente entzogen und stillschweigend durch neue, ursprünglich nicht vorhandene ersetzt werden" (84).

[2] Siehe ferner F. A. Mayer und H. Rietsch, Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg, Berlin 1896, S. 374: „Ich het czu hannt gelokket mir".

[3] Über die Bedeutung der Tiefenschichten für die Rassenpsyche siehe G. Pfahler, Vererbung als Schicksal. Leipzig 1932. — E. Freiherr v. Eickstedt, Grundlagen der Rassenpsychologie, Stuttgart 1936 sowie mit Bezug auf die musikalische Begabung S. Günther, Musikalische Begabung und Rassenforschung — eine methodologische Untersuchung; Archiv für Musikforschung 1937, S. 308ff.

kungsgesetz, das aus sich heraus gewissermaßen das Sosein bestimmt" (Petermann 222). Rassenstile sind vielmehr „Ideationen der Wirklichkeit, die zur Aufstellung von Idealtypen führen" (Ortner 45), im Gebiete der Kunst, als dem Abbilde menschlichen Seins, genau so, wie im Bereiche der Persönlichkeiten. Aus ihrem Aufeinanderwirken, Verbinden und Abstoßen prägen sich die Stile der Zeiten, Kulturen und Persönlichkeiten, wachsen die Schichten der National- und Epochalstile sowie die einmaligen Gestalten individuellen Schaffens. Alle ihre Wirklichkeiten formen sich aus Führung und Anteil eines oder mehrerer Rassenstile, aus Erbbedingtheiten, welche durch Muß und Willen geformt und gelenkt, aber niemals im tiefsten Wesen verändert werden[1]. Es ist somit nicht ein Eigengesetz, das die Musik prägt, und welches wir suchen. Nicht eine autonome Gesetzlichkeit, sondern biologische Rassengesetze entfalten sich hier und müssen erkennend im Kunstwerk begriffen werden. Im wissenschaftlichen Sinne haben Rassenstilbilder wertenden Charakter, als Frage nach der Angemessenheit und Echtheit vorhandener und neuentstehender künstlerischer Gestaltprägungen. Im kulturpolitischen Sinne sind sie Leitbilder züchterisch-erzieherischen Charakters, von denen aus neues Schaffen durch Erkenntnis gelenkt und geprägt werden soll.

5.
Zur dinarischen Frage

Es wird immer wieder die Frage aufgeworfen, ob es sich bei der dinarischen Rasse tatsächlich um eine wirkliche Rasse oder um ein Rassengemisch handelt. Das heißt für uns: es ist notwendig, die Daseinsberechtigung eines besonderen dinarischen Rassenstils zu überprüfen. Im Rahmen dieser dinarischen Frage ist immer wieder auf die Beziehung, den Zusammenhang zwischen dinarisch und vorderasiatisch hingewiesen worden — oft in musikalischen Dingen mit einer deutlich abwertenden Betonung. Um hier klar zu sehen, lohnt es, einmal die verschiedenen Urteile zur „dinarischen Frage" nebeneinander zu stellen. Lenz sagt hierzu: „Es sind alles Züge, die wir teils von der nordischen, teils von der vorderasiatischen und teils von der mediterranen Rasse kennen, d. h. von jenen Rassen, deren körperliche Merkmale im ‚dinarischen Gebiet' in mannigfacher Verbindung vorkommen". Er zieht deshalb den Schluß: „Die Aufstellung einer besonderen ‚dinarischen Rasse' halte ich nicht für zweckmäßig" (731). Eickstedt spricht die Dinarier wegen der Merkmale (Größe, kurzes Hinterhaupt, hakige Nase), welche „innerhalb der Hominiden die überhaupt möglichen Extreme" aufweisen, als „eine ihrer am höchsten spezialisierten Formen" an. Er hebt hervor, daß Dinarier und Armeniden „nicht nur räumlich getrennt sind, sondern auch getrennte Differenzierungsrichtungen eingeschlagen haben". Er weist dabei ausdrücklich darauf hin,

---

[1] Ortner S. 45: „Auch der fälische oder nordische Mensch ist ebenso wie der intrahärente oder extrapetale in der konkreten Realität individueller Existenz nicht anzutreffen: er ist nur eine allgemeine Form der Lebensgestalt, der sich der einzelne Mensch mehr oder weniger annähert". Das gilt indessen nur für die neuere Zeit und auch da nur bedingt.

daß es sich auch nach dem Verlauf ihrer Geschichte, um „zwei Rassen und nicht nur zwei Lokalformen" handelt (III/378). Günther schlägt deshalb auch vor, von einer kaukasischen Rasse mit einem westlichen, dinarischen und einem östlichen, vorderasiatischen Zweig zu sprechen (I/109). Fischer sieht im europiden Strom dinarisch und vorderasiatisch sich trennen (276). „Die dinarische Rasse hängt ganz sicher irgendwie zusammen mit der vorderasiatischen, soweit wir aus Erbanlagen körperlicher Rasseneigenschaften schließen dürfen. Aber ich bin überzeugt, daß die Anlagen für geistig-seelische Fähigkeiten sich zwischen beiden sehr stark differenziert haben" (284). Auch Günther kommt zu der Überzeugung, daß „mindestens der seelische Unterschied größer zu sein scheint als der leibliche" (I/227). Bezüglich des Zusammenhanges zwischen dinarischer und vorderasiatischer Rasse meint Hesch[1]: „Die Annahme einer dinarisch-vorderasiatischen Abstammungsverwandschaft steht auf schwachen Füßen ... Die Ähnlichkeit zwischen dinarischer und vorderasiatischer Rasse reicht durchaus nicht aus, um rassengeschichtliche Zusammenhänge daraus herzuleiten". Schließlich sieht Rittershaus „in der sogenannten dinarischen Rasse wahrscheinlich zwei, vielleicht sogar auch drei Urrassen enthalten, die sich körperlich und seelisch noch deutlich voneinander abheben". Kurz: der grobbäuerliche Teil, die Basken: Pykniker; dann die Vorderasiaten: Mephisto- oder Jesuitentyp, schizoïde Fanatiker; und schließlich der armenoide Rassenteil („die unter Umständen zu Unrecht für Juden gehalten werden") seelisch oft gewandte Geschäftsleute, Handelstyp (167). Clauß endlich hält eine dinarische Rasse nicht für gegeben. Er wirft die Frage auf, ob der „als ‚dinarisch' angesehene Menschenschlag eine Rasse im strengen Sinne oder aber eine rassische Stilverbindung (mit starkem nordischen Einschlag) sei" (I/129, II/61).

Zusammenfassend können wir sagen, daß die Annahme eines körperbaulichen und geschichtlichen Zusammenhanges zwischen dinarischer und vorderasiatischer Rasse erheblichen Zweifeln begegnet, die Meinung über ihre körperlich eindeutige Ausprägung zwischen schärfster Herausarbeitung des Bildes und der völligen Fraglichkeit schwankt, während in der Frage der seelischen Unterscheidung des Dinarischen schon vom Armeniden im Wesentlichen Übereinstimmung und Klarheit herrscht.

In bezug auf musikalische Fragen ist das leider nicht immer der Fall gewesen. Es hätte sonst nicht die Zuordnung großer Schaffender zur dinarischen Rasse unter dem abwertenden Verdacht einer vorderasiatischen Verwandtschaft oder gar Zugehörigkeit stehen können, wenn eben nicht mangelnde Klarheit über den Begriff „dinarisch" und seine unscharfe Umgrenzung dazu geführt hätte[2]. Tirala[3] hat seinerzeit in einer Polemik Eichenauers dinarische Deutungen, besonders die Wagners, scharf angegriffen und betont, daß „die dinarische Musik aus ganz andern Wurzeln wächst: aus den Hirtenweisen und den Volksliedern der Balkan-

[1] M. Hesch, Die nordische Rasse im Aufbau des deutschen Volkes; Rasse 1934, S. 67. Auch H. Révy kommt von „Rassenunterschieden in der Beckenbildung" (Rasse 1937, S. 388) zu einer Unterscheidung zwischen dinarischer und vorderasiatischer Rasse.

[2] Zu welchen geradezu lächerlichen Folgerungen, zum Teil aus völlig mangelnder Kenntnis, das führte, vgl. bei Eichenauer II/12, Anm. 2 und 262, Anm. 1.
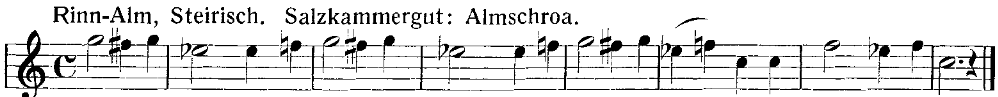
[3] L. G. Tirala, Rassentypen und musikalische Begabung; Rasse 1934, S. 323.

völker“. Und er führt als stilistische Züge dieser Musik an: vollkommenes Fernstehen vom Dreiklang, von Wucht und Kraft, welche in den germanischen Hornsignalen als ursprüngliches Element uns entgegentönen. Er charakterisiert die balkanisch-dinarische Haltung als Mangel an Akkordfähigkeit, Fehlen der großen Intervalle, Bewegung der Lieder um einen einzigen Ton herum. „Es fehlt all das, was ich das heroische Element in der deutschen-germanischen Musik nennen möchte, das Sieghafte, Dreiklangmäßige und die Durtonart“. Wenn man damit vergleicht, was Eichenauer unter „dinarisch“ begreift und was wir hier unter dinarischem Rassenstil verstehen, dann wird ohne weiteres klar, daß hier zwei musikalische Haltungen unter einen Begriff gebracht werden. Sie haben vielleicht eine noch ursächliche Beziehung zueinander. In ihrer Entwicklung aber sind sie so weit voneinander entfernt, daß sie keinesfalls mehr als einander verwandt oder auch nur wesensähnlich angesprochen werden dürfen. Wir müssen für die Musik ganz scharf voneinander scheiden: deutsch-dinarisch und balkanisch-dinarisch. Und die Scheidung in verschiedene Entwicklungsrichtungen, des in unserem Sinne Dinarischen und Armeniden sowie Vorderasiatischen, dürfte sich in der Musik mit besonderer Klarheit bestätigen.
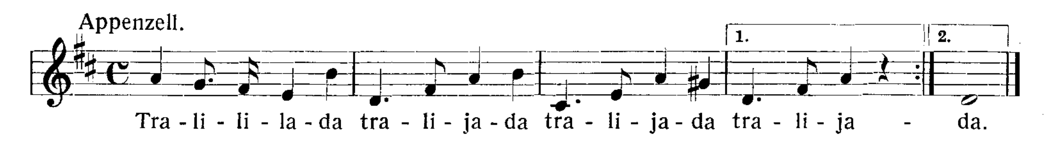
Man mag in einigen Zügen dinarischer Formung noch Bestandteile der von Tirala gekennzeichneten balkanischen Stilistik sehen, so etwa in der gelegentlichen Neigung zur kleinschrittigen Engmelodik. Sie ist noch restweise selbst in der dinarischen Volksmusik zu entdecken, in den immer wieder anzutreffenden Tritonusneigungen, welche sich nicht einfach auf das „I“ der instrumental gebundenen Obertonreihe zurückführen lassen, sondern letzten Endes den Menschen selbst, als den musikalischen Erlebensträgern, wenn nicht in der Entstehung, so doch mindestens in der Auswahl, der praktischen Einbeziehung zugesprochen werden müssen. Huber führt ein solches chromatisierendes Beispiel an. Auch Metzler zitiert solche tritonisch gefärbte Beispiele[1]:

Beispiel 31.

Rinn-Alm, Steirisch. Salzkammergut: Almschroa.



Appenzell.



In der kunstmäßigen Weiterentwicklung dinarischen Stiles mag diese Eigenart schließlich die gesteigerte Chromatik und Enharmonik bewirkt haben. Wir müssen darauf später noch einmal zurückkommen. Balkanischen Charakter dürfte auch eine häufig anzutreffende, beinahe krampfhafte Übersteigerung mancher Linien

[1] Huber, a. a. O., S. 80. — F. Metzler, Nordischer und dinarischer Stil im germanischen Volkslied; Musik und Volk 1935, S. 50. — Weitere Beispiele bei H. J. Moser, Musikalische Volksaltertümer, Berlin 1935, S. 71 ff.

haben. Das sind schließlich alles letzte Reste aus einer gemeinsamen Entwicklungsgrundlage, die längst verlassen ist. Vorderasiatische Züge lassen sich in unserem dinarischen Stil aber keineswegs finden. Weder ist etwas von der außerordentlichen Labilität jener improvisatorischen Rhythmik zu finden, welche dort jede ändernde Erscheinung in den Vordergrund des Bewußtseins treten und sich in der musikalischen Gestaltung spiegeln läßt; noch ist der Bau von feststehenden Melodietypen aus in der Weise einer ornamentalen Fantastik auch nur ansatzmäßig nachzuweisen. Aber was viel wichtiger ist: die gesamtstilistische Haltung dinarischen Musizierens ist von allem Vorderasiatischen weit entfernt. Sie kennt in ihrer beinahe derb-gesunden, dann auch wieder klanglich versponnenen Weise nicht die Eigenart vorderasiatischen Seins, welche Clauß einmal so kennzeichnet: „Es geht ein Zug auf ‚Vergeistigung' durch diesen Typus, der allem triebhaft Leiblichen feind ist und darnach ringt, es abzutun oder es umzudeuten in ‚Geistiges'" (I/82). Es ist auch nichts von der, nach unserem Empfinden, mangelnden Form oder der krampfhaften Gebärde dieser uns fremdartigen Rassenseele zu spüren, wie sie Lenz als stiltypisch kennzeichnet: „Der vorderasiatische Mensch orientiert sich mehr durch den Gehörssinn, der vorwiegend vom Seelischen Kunde gibt, als durch den Gesichtssinn, der das Körperliche zur Anschauung bringt. An Redegewandtheit und Fähigkeit des Ausdrucks durch Gebärden übertrifft er alle anderen Rassen. Sein Sinn für Form und Gestalt dagegen ist gering" (730).

Da sondern sich denn doch — wenn man nun schon einmal rassengemischte Züge im dinarischen Stil herausstellen will — westische Eigenheiten viel klarer heraus. Alle die Klangfreude und leuchtende Farbigkeit, die außerordentliche Gefühlsgeladenheit und Gefühlsoffenheit, der Zug zu theatralischer Dramatik auch in der reinen Instrumentalmusik, sie könnten wir mit Lenz (731) mediterranem Anteil zuschreiben. Aber das alles — balkanische wie mediterrane Züge — ist eingebettet in die überwiegenden nordischen Kräfte dieser musikalischen Stilhaltung. Der häufig kühne Ausgriff, sowohl in der einzelnen Linie, wie in der gesamten Form- und Geisteshaltung, die trotz aller Breite stets außerordentlich disziplinierte Formung — im Gegensatz zu ostischem Zerfließen — der Drang zu weiten, klarsten Dreiklangszügen, zum Einbau aller kleinschrittigen Melodik in deren Gesetzlichkeit, die sichtliche Körpergebundenheit, selbst die Neigung, breite Akkordik polyphon durchzugestalten, das sind alles nordische Wesenszüge, die den Anteil dieser Rassenseele an der Prägung des dinarischen Stiles als den stärksten erscheinen lassen, der alles andere in seinen Bereich zieht und bestimmt.

Aber ist es überhaupt unabweislich, dinarischen Rassenstil in der Musik als eine Stilmischung unter Führung ihres nordischen Anteiles zu sehen? Dagegen spricht einmal die Tatsache, daß er eine dauernde Erscheinung, erbfest im übertragenen Sinne ist. Eichenauer weist gerade die größte Gruppe unter den mittelalterlichen Volksliedern, die Liebeslieder, vorzugsweise der dinarischen Rassenseele zu[1]. Die Züge dinarischen Überschwanges, üppiger Klangfreude, bauschiger Gestaltung lassen sich auch sonst durch die Zeiten und das Schaffen der Meister verfolgen. Das Kriterium der Erbfestigkeit dürfte also in sinnentsprechen-

[1] Eichenauer, a. gl. O., S. 123.

der Abwandlung durchaus gegeben sein. Aber wichtiger erscheint noch eine andere Tatsache. Die einzelnen Rassenbestandteile, welche wir in der Auffassung des dinarischen Musikstiles als eines Mischstiles wohl herauslesen konnten, stehen nicht unvereinbarlich nebeneinander. Wenn sie schon wirklich einzeln vorhanden sind, so ist diese Mischung doch „genügend umgerührt" (Pfahler). Wir haben es — im Musikalischen wenigstens — durchaus mit einem festen Gefüge zu tun. Und es ist doch so, daß „bestimmte Mischungen neue, echte Ganzheiten sind, andere werden nie zu echten Ganzheiten, sondern bleiben Gemengsel mit Brüchen und Sprüngen"[1]. Was Hellpach hier im Hinblick auf die rassische Einzelpersönlichkeit, von der Auffassung rassengemischter Schöpfernaturen als personaler Ganzheiten sagt, gilt natürlich im streng rassischen Sinne eben nur, wenn diese neuen echten Ganzheiten erbfest, also in langen Zeiträumen bewährt sind. Das dürfte auf die dinarische Rasse zutreffen und sich im musikalischen Gebiet erwiesen haben. So sind wir also durchaus berechtigt, den dinarischen Rassenstil in der Musik im Hinblick auf seine „Erbfestigkeit", wie auf sein ganzheitliches Gefüge als einen musikalisch rassischen Sonderstil anzusprechen. Er kann keinesfalls als ein Nationalstil im großdeutschen Raume hingestellt werden. Einmal erschöpfen sich in ihm bei weitem nicht alle die Möglichkeiten, welche ein „deutscher Stil" im nationalen Sinne umfaßt. Sodann ist er eben mehr als ein in den Zeiten, aus dem Wechselspiel der kulturellen Kräfte und Adoptionen herausgemendelter Nationalstil, der immer zeitbedingt, in seiner Lebensdauer umgrenzt ist. Und schließlich beschränkt sich die Auswirkung dinarischen Stils ja gar nicht auf den Bereich der großdeutschen Musik. Wir finden ihn sehr nachdrücklich wirksam sowohl in der italienischen Musik und bei deren Meistern z. B. bei Verdi sowie in bestimmten Schichten französischen Schaffens und französischer Musikübung. Von ihm dürfte aber schließlich für unser musikalisches Gebiet das Geltung haben, was H. F. K. Günther in „Rasse und Stil" schrieb: „Die dinarische Rasse hat den Gesittungen Europas auch keine bestimmte Form, keine bestimmte Haltung mitzuteilen gehabt. Aber sie hat überkommenes Auftreten zu etwas Eigenem umgewandelt: es gibt eine dinarische Weise, sich innerhalb westisch geprägter Gesittungen, wie eine sich innerhalb nordisch geprägter zu bewegen" (III/27). Von hier aus wäre der ausschlaggebende Anteil nordischer Formelemente und nordischen Geistes in dem als Mischstil aufgefaßten dinarischen Stil zu verstehen. Wie dieser geschichtliche Vorgang vor sich ging, wäre nun noch kurz anzudeuten.

6.
Über die Wirkung westischer und dinarischer Kräfte in der neueren Musikentwicklung

Diese Wandlung vollzieht sich räumlich als eine Schwerpunktsverschiebung der Musik aus dem Bereich vorwiegend nordischer Rasse in den stärkerer dinarischer Besiedlung. Günther bezeichnet als deutsches Gebiet stärksten Vorwiegens Öster-

---

[1] W. Hellpach, Besprechung „Eichenauer" in der Zeitschrift für Rassenkunde 1938, S. 99 sowie derselbe, Einführung in die Völkerpsychologie. Stuttgart 1938, S. 36ff.

reich und Bayern, besonders südlich der Donau. Schwächere Einschläge finden sich auch nördlich durch Bayern und Württemberg. Die Mainlinie aber ist ihm die Trennungslinie zwischen nordisch und dinarisch (I/273). So geht denn mit dem Führungsanspruch der Wiener Klassiker der schaffensmäßige Nachdruck vom Norden nach dem Südosten, von nordischem ins dinarische Gebiet. Die Romantik zeigt anschließend eine völlige rassische Dezentralisation des Schaffens, welche der weitgehenden, gründlichen rassischen Allvermischung (Günther I/416) entspricht. Die musikalische Vormachtstellung von Nord- und vor allem Mitteldeutschland ist von da an gebrochen. Diese Beobachtungen bestätigen die Karten Gerlachs[1], so weit sie die Musiker erfassen (X—XV): „Wien wächst übermächtig — Böhmen wird reich" (25). Bei allen sonstigen Veränderungen, die er noch feststellt, bleibt doch die wichtigste: das Gebiet der heutigen Ostmark und damit das dinarischer Kräfte, aber auch westischen Einschlages (Wien: gewisse Einsickerung westischen Blutes; Günther I/288) tritt nach 1750 erst recht in die deutsche Musikgeschichte mit einem deutlichen, wenn auch nur zeitweise tatsächlich umfassenden Führungsanspruch ein. Diese Beobachtung bestätigt sich, wenn wir eine Zählung an Hand der „Übersicht über die bedeutendsten Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts" in H. Riemanns „Handbuch der Musikgeschichte"[2] vornehmen. Gewiß sind Geburtsorte kein untrügliches Kriterium, mag der verschiedene Stand der Forschung in den einzelnen Gebieten die Aufstellung bei Riemann mitbestimmt haben. Auch die Tatsache muß beachtet werden, daß in der Übersicht eine Reihe von Virtuosen und Musikwissenschaftlern angeführt werden, die kompositorisch, also an der Formung der von uns hier behandelten Kulturfrage, so gut wie gar nicht mitgewirkt haben mögen. Unter Zugrundelegung der oben erwähnten Rassegrenzen, wie sie Günther zieht, ergibt sich Folgendes:

Zeitraum	Nord- u. Mitteldeutschland	Süd- u. Westdeutschland	Bayern	früheres Österreich
1618—1731	60%	12%	20%	8%
1732—1835	50%	16%	21%	13%

D. h. also: in den hundert Jahren nach der Geburt Joseph Haydns geht eine deutliche Steigerung des musikalischen Schaffens in den ausschlaggebend dinarisch besiedelten Gebieten vor sich, aber auch in denen mit einem gewissen westischen Einschlag, wie ihn Günther für die süddeutschen Gebiete annimmt (I/280).

Diese Erscheinung ist letztes Glied in der Kette fließender Rassenbewegungen, die im Mittelalter bereits beginnen. Die Mehrheit der deutschen Adelsgeschlechter ist bis ins 15. Jahrhundert vorwiegend nordisch. Aber ostischer und dinarischer Einschlag in Süddeutschland, ostischer und ostbaltischer in Mitteldeutschland ist während des 14. und 15. Jahrhunderts schon deutlich gewesen. „Süddeutschland und die Schweiz mögen im frühen Mittelalter mindestens so nordisch gewesen sein wie heute Norddeutschland, wahrscheinlich aber noch nordischer" (Günther I/410f.).

[1] K. Gerlach, Begabung und Stammesherkunft im deutschen Volke. München 1929.
[2] H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte; 2. Bd., 3. Teil, 2. Aufl. Leipzig 1922, S. 273.

Aber die nichtnordischen Schöpferkräfte setzen sich erst viel später durch, als „die allmähliche Entnordung ihre Beschleunigung mit dem Anbruch der neueren Zeit, vor allem aber seit dem Ende des 18. Jahrhunderts" erhält (ebenda). Die Verschiebung der schöpferischen Mittelpunkte und der veränderte Anteil der Rassenschichten nach 1750 sind also letzten Endes sichtbares Ergebnis einer langen rassischen Umformung des deutschen Volkes — deren musikalische Wirkungen zwar schon lange sichtbar, aber hier erst deutlich und beherrschend werden. Sie sind damit auch Antwort auf die kulturelle Umgestaltung, welche sich zwangsläufig ergab. Aus dem andern Gefüge der Rassenanteile heraus wurden andere Werte gefordert, lebensnotwendig, geheischt von Rasseschichten anderer Artung, welche die Kultur nun mit führend in ihrem Sinne umgestalteten oder mindestens erscheinungsmäßig abänderten. Dem Überwiegen nordischer Schaffenskräfte, selbst in Italien und Frankreich bis etwa zum Jahre 1750 (Woltmann), steht jetzt der breite Strom dinarischen und westischen Schöpfergeistes in der deutschen Musik nach dieser Zeit bei uns entgegen.

Die westische Linie läuft im 19. Jahrhundert mit westischer Gesellschaftsgestaltung, westischen Gesellschaftsformen gleich, bevorzugt also die Gebiete der bürgerlichen Salon- und Unterhaltungsmusik, wie der Tanzmusik. Sie tut sich ferner kund in einer gewissen Vorliebe zur Übernahme westischer Werke, französischer und italienischer Spielopern von beherrschend westischer Art, den Rekordziffern der Aufführungen von Bizet, Verdi und Puccini[1]. Der Drang dahin findet ein gewisses Entgegenkommen in dinarisch offenem Wesen, der eben westischer Einschlag in dinarischer Mischung sein kann. In der Oper wird diese Rassenhaltung Träger der Entwicklung. Freilich läuft die Linie nordischer Dramatik weiter, von Gluck über Beethovens „Fidelio" (unter Ausschaltung der italienisch spielopernhaften Rahmenhandlung), über Pfitzners „Palestrina" schließlich in das heutige Thingspiel mit gründlicher Einbeziehung der Musik. Aber dinarische Gefühlsoffenheit und ihr Hang zur breitflüssigen, prächtigen Darstellung sichert der Oper eine eigentlich theatralische Dramatik, in welcher die Welt der Gefühle breiteste und sinnfällige Darbietung erfährt. Typisch westische Darbietungsimpulse spielen hier oft hinein, besonders vom italienischen Verismo als ausgesprochen westischer Erscheinung. Rassentypisch sind hier nicht nur Gedankenführung und musikalische Erformung, sondern auch Sinn und Art der Darstellung. Der Anteil des Nordischen an der frühen italienischen Oper ist hier völlig aufgegeben. Ausstrahlungen dieses ausgesprochenen Darbietungsstiles reichen nach Stoff und Gestaltung bis in Werke der dinarischen Sphäre wie z. B. Schillings „Mona Lisa". Die Programmmusik dieser Spanne empfängt ihre Impulse wohl nicht nur aus dem Drang zum „Gesamtkunstwerk" durch Einbeziehung des gedanklichen Gesetzes, des Dichterischen, und des visuellen, des Malerischen. Scheinbar haben hier auch Gewichtsverlagerungen auf das klanglich Musikalische im dinarischen Sinne mitgewirkt. Französischer Impressionismus erscheint geradezu als westisch-dinarische Kreuzung. In der Tanzmusik ist der Wechsel von nordisch zu dinarisch am sinnfälligsten mit

---

[1] Einen Hinweis gibt H. J. Moser, Geschichte der deutschen Musik, 2. Bd., 2. Halbbd. Stuttgart 1924, S. 499.

der Ablösung des Menuetts durch den Walzer vor sich gegangen. Auf den damit geschehenen Wechsel nicht nur in der körperlichen Bewegung, sondern auch in der seelischen Haltung brauchen wir hier nicht einzugehen; R. Steglich hat ihn in der Seiffert-Festschrift unter Heranziehung auch dichterischer und malerischer Gestaltungen eingehend beschrieben[1].

Daß mit den mancherlei Umprägungen und Umschichtungen der Gattungen die einzelnen Stilelemente aus anderem rassischen Empfinden heraus sich umformten, versteht sich von selbst. Die Modulation und der tonale Aufbau sind nicht mehr ausschließlich Mittel der Architektonik, sondern auch hervorragende Farbmittel. Beethoven bringt in seinen „Leonoren-Ouvertüren" die Florestan-Arie in der Untermediante; Schubert bevorzugt für den 2. Satz seiner „Unvollendeten" die stärker leuchtende Dur-Unterdominante. Instrumentale Klangfarbenwirkungen sind besonderer Ausdruck dinarischen Empfindens. Auf die Verwendung der Klarinette bei Weber hat Berlioz[2] hingewiesen. R. Strauß' Neubearbeitung von dessen „Instrumentationslehre" ist geradezu ein Kommentar dinarischen Klangempfindens. Die Ausbildung harmonischer Begleitungsformeln entkleidet die Einzeltöne ihres melodischen Strebecharakters und sucht ebenfalls die flächenhaften und farbigen Wirkungen. Sie steht in Beziehung zur rassisch anderen Sonatenform und Anlage im klassischen Sinne, deren breite Themenflächen, Gegensätze und Entwicklungen, ja deren Satzfolge typischer Ausdruck dinarischer Haltung sind. Das alles geschieht im Rahmen der großen Wandlung von Polyphonie zu homophoner Gestaltung, von Objektivismus zu ausgesprochen subjektiver Haltung. Das Erstarken der Einzelpersönlichkeiten im 18. und 19. Jahrhundert ist Ausfluß dinarischen Lebensempfindens, das nordisches Wesen mit seiner abstandschaffenden Zurückhaltung, seinem Hingegebensein an überpersönliche Lebensordnungen und Lebensgestaltungen ablöst und damit diesen anderen Stil des Einzelpersönlichen schafft. Der Schaffende ist nun nicht mehr Sprachrohr nur objektiver, weil überpersönlicher Gemeinschaften. Er spricht sich und das Erleben seiner Welt in einer ganz einzelpersönlich gebundenen, dabei aber keinerlei Abstand mehr haltenden, offenen und in der Überspitzung schließlich zügellosen Weise aus. Ursache dieser ganzen musikalischen Stilwandlung ist die Ersetzung des nordischen Lebensgefühls durch dinarisches, die Ablösung des schöpferischen Leistungsmenschen durch den musikalischen Gefühlsmenschen der dinarischen Welt. Diese Dinge können hier nur kurz angedeutet werden und liegen als letzte Folgerungen lediglich am Rande dieser Arbeit. Sie werden Gegenstand einer zusammenschauenden Geschichtschreibung aus rassischer Sicht[3] und unter rassenstilistischen Wertmaßstäben sein, die eine solche Schau zur politischen Aufgabe werden lassen.

---

[1] Vgl. S. 386, Anm. 1.

[2] H. Berlioz, Instrumentationslehre hrsg. von R. Strauß. Leipzig 1904, 1. Teil, S. 225.

[3] Siehe dazu die grundsätzliche und bedeutsame Arbeit von W. Groß, Der Rassengedanke im neuen Geschichtsbild, Berlin 1936.

Der Thibaut-Behaghel-Kreis

Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Restauration im 19. Jahrhundert[1]

Von Wilhelm Ehmann, Freiburg i. Br.

Inhalt

Die Universitätsbibliothek zu Freiburg i. Br. verwahrt unter dem Zeichen Hs. 861—975 eine handschriftliche Musikaliensammlung. Sie gehörte dem Geheimen Hofrat Prof. Dr. Wilhelm Jakob Behaghel, der im Jahre 1896 als Universitätslehrer für französisches Recht und badisches Zivilrecht in Freiburg i. Br. starb. Die Noten, die bisher im Keller des Bibliotheksgebäudes unbeachtet lagen, wurden jetzt geordnet, in Verzeichnisse gebracht und der Handschriftenabteilung der Bibliothek eingefügt. Sie sind nun unter dem genannten Zeichen anzumerken und, wie die übrigen Bestände, dem Ausleihverfahren angeschlossen[2].

W. J. Behaghel ist in Heidelberg aufgewachsen und hat dort Rechtswissenschaft studiert[3]. Man nahm an, daß der Jurist und Musikliebhaber W. J. Behaghel seine Musikaliensammlung unter den Augen des Juristen und Musikliebhabers A. F. J. Thibaut angelegt hat. Diese Vermutung bestätigte sich nicht: die älteste Eintragung der Sammlung stammt aus dem Jahre 1822, als W. J. Behaghel noch nicht geboren war[4]. Die zweitälteste Anmerkung trägt die Jahreszahl 1827; jedoch erst im folgenden Jahre zog die Familie Behaghel in die Thibaut-Stadt

---

[1] Die Abhandlung, die hier gekürzt erscheint, wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Freiburg als Habilitationsschrift angenommen.

[2] Bereitwillige Hinweise und Handreichungen verdanke ich Herrn Bibliotheksdirektor Dr. Rest, der den Nachlaß fand, und Herrn Dr. Beckmann, dem Vorstand der Handschriftenabteilung.   [3] Zur Lebensbeschreibung vgl. später.

[4] Vgl. Verz. Nr. 876.

Heidelberg zurück[1]. Die erste Einzeichnung gibt zugleich Auskunft über die wirkliche Herkunft des Notenbestandes: die Unterschrift „J. Gg. Behaghel" ist aufzulösen in „Johann Georg Behaghel". Johann Georg war der Vater Wilhelm Jakobs. Der flüssige Schriftzug der Hand zeigt von der ersten bis zur letzten Seite eine seltene Gleichmäßigkeit. Die gesamte Sammlung stammt also aus den Händen J. Georgs, vererbte sich auf den Sohn W. Jakob und ging nach dessen Tod in den Besitz der Freiburger Universitätsbibliothek über.

Diese Musikaliensammlung hat ihre eigene Bedeutung:

Sie ermöglicht ein geschlossenes Bild über den Tonsetzer- und Tonwerkkreis der musikalischen Restauration und ihrer Förderer[2].

Sie gibt durch zahlreiche persönliche Anmerkungen Einblick in den musikalischen Bildungsstand und die Art des Musikverbrauches ihrer Anhänger.

Sie zeigt, wie die musikalischen Anschauungen und Anregungen Thibauts über seinen Tod hinaus in seinen Freunden selbständig weiter wirkten.

Sie vermittelt durch ihre Geschichte eine seltene Verbindung zwischen dem „Singverein" Thibauts, der „Liedertafel" Zelters, dem Volkschor Nägelis.

Sie läßt in der Beschreibung dieses Zusammenhanges diejenige Schicht eine Strecke weit sichtbar werden, die in der letzten Geschichtsspanne unser chorisches und häusliches Musizieren getragen und bestimmt hat und dient der Auseinandersetzung mit ihren Grundlagen.

Sie liefert einen Beitrag zur Musikgeschichte der Städte Heidelberg und Freiburg i. Br.

Dadurch wird für diese Arbeit zugleich der Fragenkreis umschrieben.

Der Nachlaß Behaghels ist in seinem Aufbau durch den engen Umgang mit dem Freunde Thibaut bestimmt. Die geistige Grundhaltung des Juristen Thibaut bleibt aus seiner Stellung innerhalb der Geschichte der Rechtswissenschaft zu gewinnen[3]. Sie tritt vor allem in seinem Streit mit Savigny plötzlich und greifbar ans Licht[4]. Thibaut geht aus dem Jahrhundert der Aufklärung hervor. Ihn erfüllt der umfassende Menschheitsgedanke dieser Zeit. Sein oft genannter

---

[1] Vgl. Verz. Nr. 973.

[2] Im Gegensatz zum musikalischen Nachlaß Behaghels ist die Musikbibliothek Thibauts zwar „als ein Ganzes ungetrennt" von der Bayerischen Staatsbibliothek erworben worden, jedoch in ihren Einzelstücken heute unter die übrigen musikalischen Bestände verstreut. So bleibt es schwierig, hier ein einheitliches Gesamtbild zu gewinnen. Die Mitteilung verdanke ich dem Vorstand der Handschriftenabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek, Herrn Dr. Hartmann.

[3] Vgl. E. Landsberg, Geschichte der deutschen Rechtswissenschaft, in: Geschichte der Wissenschaften in Deutschland, hg. v. d. königlichen Akademie der Wissenschaften, Bd. III, 2, München 1910, S. 69ff.

[4] Vgl. A. F. J. Thibaut, Über die Nothwendigkeit eines allgemeinen bürgerlichen Rechts für Deutschland, Heidelberg 1814; K. v. Savigny, Vom Beruf unserer Zeit für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft, Berlin 1814; E. J. Bekker, Über den Streit der historischen und philosophischen Rechtsschule, Heidelberg 1886; J. Stern, Thibaut und Savigny, Berlin 1914; E. Rothacker, Einleitung in die Geisteswissenschaften, Tübingen 1930[2]; Ders., Das historische Bewußtsein, Zeitschrift für Deutschkunde, XXXXV (1931), S. 466ff.; Ders., Savigny, Grimm, Ranke, Historische Zeitschrift, 3. Folge XXXII (1923), S. 415ff.

Ausruf über den Rechtsvergleich fremder Völker zeugt davon[1]. „Brauchbares wäre Thibaut bereit, sogar aus der Türkei anzunehmen" (Landsberg). Auch in der steten Anerkennung großer Rechtspraktiker (Böhmer, Weber) und naturrechtlicher Auffassungen, die er einschränkt, aber nie ganz aufgibt, bleibt er dem Vernunftsjahrhundert verpflichtet. Jedoch will er sich vor einem „axiomatischen abstrakten Theoriesystem" hüten und richtet seinen Sinn stets auf die zweckhafte Rechtsanwendung in der Wirklichkeit. „Klar erfaßt er das Recht als eine Summe von Regeln für die möglichst vernünftige vorteilhafte und angenehme Ausgestaltung menschlicher Verhältnisse" (Landsberg). So nennt man Thibaut den Vertreter des „wissenschaftlichen Positivismus". Der Gesichtspunkt einer vernünftigen Zweckmäßigkeit läßt Thibaut häufig zwischen den Methoden wechseln. Die „historische Methode" vermittelt ihm den Stoff, die „empirische Methode" gibt ihm die Erfahrung der Wirklichkeit, die „philosophische Methode" läßt ihn den Einzelsatz in ein Denkganzes einfügen. Seine Wissenschaftsbemühung wird von Landsberg kurz zusammengefaßt:

> „Richtung auf das praktisch Brauchbare, die Überzeugung davon, daß Recht und Rechtswissenschaft nur dazu da sind, dem sittlichen und ökonomischen Wohlergehen und Fortschritte der Menschheit zu dienen, andererseits die Beschränkung auf theoretisch-wissenschaftliche Mittel zur Förderung dieses Zweckes unter Ausschluß der unmittelbaren Unterordnung unter die Praxis. Daraus ergibt sich aber zugleich für die ganze Richtung wie schon für Thibaut die möglichst gleichmäßige Würdigung aller wissenschaftlichen Mittel, seien sie nun solche der Gesetzesauslegung, der historischen Kritik, des systematischen Aufbaus oder auch solche des Räsonnements aus Gesichtspunkten der Vernunft, der Zweckmäßigkeit oder der Moral, mit gelegentlich rechtsvergleichendem oder naturrechtlichem Anklange"[2].

Diese wissenschaftliche Grundhaltung läßt ihn, angetrieben durch ein bewegliches und vaterländisch empfindendes Gemüt, in den Tagen der deutschen Erhebung die Forderung nach „einem allgemeinen bürgerlichen Recht für Deutschland" stellen. Thibaut ist der Überzeugung, daß ein guter Rechtsgelehrter einem guten Volk ein gutes Gesetz geben kann. Das Recht

> „muß der Vernunft wegen durchgreifen und wird sich nicht in seinen notwendigen Einrichtungen stören lassen" (Thibaut)[3].

Der Kantschüler Thibaut bezieht in einer vernunftgegründeten, zweckgerichteten und moralgeleiteten Wissenschaft seine geistige Grundstellung. Seine frühe Naturschwärmerei, seine unablässigen geschichtlichen Bemühungen, seine inbrünstige Musikhingabe, die zur Romantik hinüberspielen, rücken nicht in den Kern seines Wesens. Diese Erscheinungen erhalten einen andern Sinn. Aus der Wissenschaftshaltung des sinkenden Aufklärungszeitalters ist seine Erscheinung zu begreifen. Wissenschaft und ihre Lehre geben seinem Leben die Stützen. So hat auch seine fruchtbare musikalische Arbeit in ihm selbst keinen ursprünglichen Quellbereich. Sie ist abgeleitet; sie erscheint nicht aus der Mitte seiner musikalischen Gegenwartslage entwickelt; sie wird seinen allgemeinen wissenschaftlich-mensch-

---

[1] „Zehn geistvolle Vorlesungen über die Rechtsverfassung der Perser und Chinesen würden in unsern Studierenden mehr wahren historischen Sinn wecken, als hundert über die jämmerlichen Pfuschereien, denen die Intestaterbfolge von Augustinus bis Justinianus unterlag". Nach Rothacker, Einleitung . . . S. 112.

[2] Vgl. Landsberg, a. a. O., S. 75.

[3] Vgl. auch unter II, „Geschichtsauffassung".

lichen Absichten dienstbar gemacht. Ihr Anstoß geschieht von literarischer Seite aus. Die Musik ist ihm, wie andere schulfremde Methoden auch, Mittel zum Zweck.

Der Nachlaß Behaghels gibt der vorliegenden Abhandlung die Sachgrundlage. Der vorgefundene Stoff soll bearbeitet werden. Hier liegt das Schwergewicht. Erweiterungen sind als Hinweise zu nehmen. In dem musikalischen Freundschaftsbund Thibaut-Behaghel ist der ältere Thibaut der geistig führende und bestimmende Kopf. Die Deutung des Stoffes wird also von ihm ausgehen müssen. Durch die Anlage der Notensammlung und persönliche Eintragungen liefert Behaghel selbst der Auslegung manche Beiträge, die sich mit Thibauts Gedanken wechselseitig ergänzen. Die Musik und ihre Anschauung war lebendig im Kreise des Heidelberger „Singvereins", der ihr die Verwirklichung lieh. So ist auch der Träger dieser Musik darzustellen.

I. Johann Georg Behaghel

Lebensabriß

„Die Familie [Behaghel], die dem badischen Staate eine Reihe tüchtiger Beamte [und Gelehrte] geschenkt hat, stammte aus Holland, wie die Schreibung des Namens schon anzeigt."[1] Die Einwanderung geschah im 16. Jahrhundert. Die Familie trieb zunächst Handel und Gewerbe. Ein Mannheimer, Frankfurter und Darmstädter Familienzweig bildeten sich aus. Im Lehrerbuch des Heidelberger Gymnasiums findet sich ein eigenhändig eingetragener Lebenslauf Behaghels, der in der dritten Person berichtet[2]:

> „Johann Georg Behaghel, am 7. Juli 1797 zu Mannheim geboren, empfing den Elementarunterricht durch einen Hauslehrer, besuchte dann einige Monate die lateinische Schule der reformierten Gemeinde, welcher damals Rector Weicum vorstand, und 8 Jahre lang das neu errichtete Lyzeum seiner Vaterstadt, in welcher er sich neben dem Unterricht auch recht väterlicher Liebe mehrerer Lehrer, besonders der Professoren Nüsslin und Diesterweg[3] zu erfreuen hatte [1807—15]. Die Qualifikation zu einem ansehnlichen Stipendium zu Utrecht bewog ihn, nach der gesetzmäßigen Entlassung vom Lyzeum diese Universität zu wählen, und 2 Jahre benützte er dort die philologischen und mathematischen Kollegien der Professoren van Heusde und Schröter, auch die theologischen des Prof. Heringa u. a. [1815—17].
>
> Aber der Wunsch, auch die deutschen Schulen besser benutzen zu können, bestimmte ihn, jenes Stipendium aufzugeben und die Universität Heidelberg zu beziehen, wo er nach 2 Jahren unter der Leitung der dasigen Lehrer (von welchen besonders Daub und Creuzer Einfluß auf seine weitere Entwicklung übten, Paulus und Hegel mit großem Interesse verfolgt, auch mehrere andere gehört wurden) seine Studien fortsetzte [1817—19]. Nachdem er im Herbst 1819 das gesetzliche Examen bestanden hatte, trat er um Weihnachten desselben Jahres das Vicariat zu Emmendingen an, mit welchem die Verpflichtung verbunden ist, wöchentlich am dortigen Pädagogium acht Stunden zu unterrichten. Dort entschied er sich unter gleichzeitiger Beschäftigung an Kirche und Schule

---

[1] Vgl. Freiburger Zeitung v. 22. Mai 1896, Nr. 116. In Zitaten sind eigene Zusätze durch [] gekennzeichnet.

[2] Die Abschrift verdanke ich Herrn J. Baser, Heidelberg. Vgl. auch Eisele, Abs. Behaghel, in: Badische Biographien, im Auftrage der Badischen historischen Kommission hg. von Fr. v. Weech und A. Krieger, Heidelberg 1875ff., Bd. V, S. 69. Auch zur Staatsprüfung verfertigte Behaghel selbst einen Lebenslauf, der jedoch eine reine lateinische Stilübung darstellt und keine neuen Hinweise bringt. Vgl. Dienerakten J. G. Behaghel, General-Landesarchiv Karlsruhe.

[3] Der Mannheimer Gymnasiallehrer Wilhelm Diesterweg ist der ältere Bruder des berühmten Lehrererziehers und Pestalozziverehrers Adolf Diesterweg; auch mit diesem scheint er hier und später in Elberfeld zusammengetroffen zu sein.

für das Schulfach. Um so mehr war er geneigt, einem Rufe zum Prorektorat in Elberfeld, wo eine unter der Ungunst der Zeitverhältnisse verfallene lateinische Schule sich wieder zu heben begann, zu folgen.

Mit Erlaubnis des hohen Großh. Ministeriums begab er sich dahin, und trat in den ersten Tagen des Jahres 1821 sein Schulamt an. Das Glück begünstigte die Bestrebungen der Bürger jener Stadt und die Anstrengungen seiner Lehrer, so daß die lateinische Schule zu Elberfeld bald in die Reihe der dimittierenden preußischen Gymnasien aufgenommen wurde. Behaghel nahm unter den Lehrern des neuen Gymnasiums die zweite Stelle ein und hatte den mathematischen und historischen Unterricht in den drei Oberklassen.

Wie angenehm diese Stellung war, und wie sehr er Ursache hatte (einer Anfechtung von seiten allzu eifriger und allzu ängstlicher Väter wegen religiöser Ansichten, die vorübergehenden Verdruß brachten abgerechnet), mit seinen Verhältnissen und seiner Wirksamkeit zufrieden zu sein, so wünschte er doch für sich und die Seinigen das Leben in der Heimat, und bewarb sich bei eintretender Vakanz um eine Anstellung am Gymnasium zu Heidelberg, obschon er sich da nicht nur in pekuniären Verhältnissen bedeutend verschlimmerte, sondern auch in eine niedrigere und mühevollere Stelle mit weniger zusagenden Geschäften eintreten mußte.

Seine Bewerbung hatte Erfolg, und so trat er nach den Sommerferien des Jahres 1828 sein Amt am Gymnasium zu Heidelberg an, die Hoffnung hegend, daß er auch einst wieder eine andere, seinen Neigungen angemessenere Stellung erhalten, daß aber bis dahin in der angewiesenen Gott seinem treuen Streben Segen und Erfolg nicht versagen würde."

Dieser Selbstbericht ist durch Angaben des Behaghelschen Familienarchivs zu ergänzen[1]: Der Vater hieß Jakob Behaghel, die Mutter Friederike Barbara Agricola. Der Sohn wurde nach dem evangelisch-reformierten Glaubensbekenntnis getauft und erzogen. Er wuchs auf im Hause Mannheim A. 1. 4. Schon vor dem Besuch des Lyzeums erhielt der Junge Musik- und Klavierunterricht. Seine Vorkenntnisse ermöglichten ihm, die drei Anfangsklassen des Gymnasiums in einem Jahr zu durcheilen. Dadurch wurde er übermütig und begann zu bummeln. Schließlich wollte er Kaufmann werden wie sein Vater. Das Verständnis seines Lehrers gewann ihn der Schule zurück. — Der Vater betrieb eine Tapetenfabrik und eine Essigsiederei und Branntweinbrennerei. In den Kriegsnöten geriet er in Geschäftsschwierigkeiten und wurde zu einem Konkurs gezwungen (1809). Mit staatlicher Unterstützung gelang ihm eine Wiederaufrichtung der Arbeit. Nach dem Tode des Fabrikherrn führte seine Frau das Geschäft fort, um die Gläubiger zufrieden zu stellen (bis gegen 1830). — Die Studien des jungen Behaghel in Utrecht und Heidelberg wurden mit einer theologischen und philosophischen Staatsprüfung abgeschlossen. Der Ausbildungsgang der badischen Theologen sah damals keine pflichtmäßige musikalische Durchbildung vor[2]. In Elberfeld scheint der junge Schulmann nach seinem eigenen Bericht mit religiös-pietistischen Kreisen zusammengekommen zu sein. Dafür spricht auch sein dort angelegtes Notenbuch[3]. In Baden hatten sich um jene Zeit pietistische Gruppen noch nicht gebildet. Orthodoxe und rationalistische Strömungen beherrschten das religiöse Leben. So konnte Behaghel kaum als Mitglied pietistischer Kreise von Gesinnungsgenossen ins Bergische gezogen worden sein[4]. In Elberfeld heiratete er Gertrude Steinwarz, die Tochter eines Heidelberger Oberamtmanns. Bei seiner Rückkehr an den

---

[1] Die Mitteilungen verdanke ich Herrn Dr. W. Behaghel, Darmstadt.

[2] Die Mitteilung verdanke ich dem Evangelischen Oberkirchenrat, Karlsruhe.

[3] Vgl. Verz. Nr. 972.

[4] Die beiden überlebenden Töchter Thibauts gehörten später dem pietistischen „Kapellenkreis" an. Die Mitteilung verdanke ich Herrn D. Th. Oestreicher, Heidelberg.

Neckar erhielt er die 4. Lehrerstelle des Gymnasiums. Sein Anfangsgehalt betrug 750 Gulden, sein Endgehalt 1800 Gulden.

Die Schulchronik fährt fort:

„Aber auch die Hoffnung, ‚daß er auch einst wieder eine andere, seinen Neigungen angemessenere Stellung erhalten werde‘, ist nicht unerfüllt geblieben. Schon seit einer Reihe von Jahren nämlich waren ihm solche Unterrichtsgegenstände übertragen, die vorzugsweise seinen Wünschen entsprachen, namentlich Religion, Philosophie und Geschichte. Was ihm diese Fächer besonders lieb machte, war das in ihnen enthaltene ethische Moment, die in denselben ihm gebotene Gelegenheit, vorzugsweise auf die Gemütsbildung der Schüler zu wirken. Wenn nämlich andere, namentlich jüngere Lehrer, bei ihrem Unterricht öfters fast nur das Objekt berücksichtigten, und nichts Angelegentlicheres zu tun zu haben glauben, als die erworbenen Schätze sobald als möglich wieder zu verwerten; wenn einzelne hinwiederum, vorzugsweise ihre eigene Person im Auge habend, manchmal ihre Schüler zum Material kleinlichen Ehrgeizes machen, so hatte er nur das zu belehrende Subjekt, nur den Schüler im Auge; ihn zur wahren Humanität heranzubilden, deren leuchtendes Vorbild er selber war, war das Strebeziel seines Wirkens. Daher kam es ihm auch weniger darauf an, wie viel die Schüler auswendig gelernt, als was sie inwendig geworden, und wieviel sie gewonnen an geistiger und sittlicher Kraft.

Bis in die letzten Tage seines Lebens begleiteten ihn die wärmste Teilnahme an allem, was das Wohl unseres engeren und weiteren Vaterlandes betrifft, ein stets reger Sinn für die Schönheiten der Natur, eine hohe Begeisterung für alles Schöne, Edle und Große, insbesondere warme Liebe zur Musik und zu den großen Dichtern unserer Nation.“

Über den Tod Behaghels fügt die Chronik selbständig hinzu:

„Er starb am 2. September 1861 abends um 10 Uhr in Freiburg im Hause seines erst kurz vorher dort hin versetzten Sohnes, des Universitätsprofessors Dr. Wilhelm Behaghel, an einem Herzschlage . . .“[1].

Über die Amtsnachfolge Behaghels berichtet die Chronik:

„An die Stelle des durch den Tod aus dem Lehrerkollegium ausgeschiedenen Mitgliedes trat beim Beginne dieses Schuljahres (1862) der Lehramtspraktikant und Pfarramtskandidat Dr. Wilhelm Behaghel, durch Erlaß Großh. Oberstudienrates vom 23. Sept. vorigen Jahres (Nr. 1050) der Anstalt zugewiesen und mit dem Religionsunterricht in den vier unteren Klassen, dem englischen Sprachunterricht und dem Ordinate der Prima betraut“[2].

Schon als Heidelberger Student war Behaghel der starken Anziehungskraft Thibauts und seines „Singvereins“ erlegen. Bald verband ihn enge Freundschaft mit dem kunstbegeisterten Haus, dessen Ideale der empfängliche Jüngling sich zu eigen machte. Auch als er nach seiner Staatsprüfung Heidelberg verlassen mußte, wurden die freundschaftlichen Beziehungen aufrecht erhalten. Thibaut schickte dem jüngeren Freunde nach Elberfeld aus seiner reichen Notensammlung eine „Litanei“ von Durante, auf deren Titelblatt Behaghel mit Stolz vermerkte: „G[e]sch[enk] v. Geh. Hofrath Thibaut 1822.“ Schon in den Elberfelder Jahren führte der Schulmann die musiksammelnden Anregungen des Heidelberger Freundes selbständig fort. Wohl unter dem Einflusse der Wuppertaler pietistischen Hausfrömmigkeit legte er seine erste Choralsammlung an, die er mit der Jahreszahl 1827

---

[1] Seine Tochter Anna hatte ihn gepflegt. „Behaghel, Johanna, Lehrerin, Adelhauserstr. 5“, die sich im „Freiburger Adreß-Kalender“ in den Jahren 1877—1881 eingetragen findet, ist eine Enkelin des Verstorbenen. — J. G. Behaghel besaß sechs Kinder: Felix (1822—1888) Geh. Referendar und Oberkirchenrat in Karlsruhe, Wilhelm (1824—1896) Geh. Hofrat und Professor der Rechte in Freiburg i. Br.; Ernst (1825—1903) Ingenieur und Vorstand der Maschineninspektion in Freiburg i. Br.; Anna (1827—1888), Walther (1828—1829), Karl (1832—1833). Frau Gertrude Behaghel starb 1868 in Karlsruhe.

[2] W. Behaghel ist ein Neffe seines Amtsvorgängers. Er hat die Stelle nur kurze Zeit bekleidet. 1885 kam er als Gymnasialdirektor nach Wertheim und hat hier zugleich als Cello- und Klavierspieler, Veranstalter von Hausmusikabenden und Konzerten das örtliche Musikleben getragen.

zeichnete[1]. Sie ist im gesamten Notenbestand am meisten abgenutzt und diente dem Theologen zur eigenen häuslichen Erbauung. Die Melodien führen einen vierstimmigen griffigen Satz und sind mit zahlreichen Bemerkungen über ihre Herkunft und Verwendungsart versehen. Als er im Verlangen nach seiner Heimat, seinen musikalischen Freunden und der Familie seiner Frau seinen Elberfelder Arbeitsbereich gegen eine zunächst unbefriedigendere Berufstätigkeit in Heidelberg eintauschte, wurde sogleich der enge Verkehr mit Thibaut und seinem „Singverein" wieder aufgenommen. Durch 12 Jahre hindurch war nun Behaghel eines der stillsten aber auch treusten Mitglieder im musikalischen Verehrerkreis des Gelehrten.

Musikgeschichtliche Abhandlung

Die einzige überlieferte schriftstellerische Veröffentlichung Behaghels liegt auf dem Gebiete der Musikgeschichte. Sie trägt die Überschrift „Die erhaltenen Reste altgriechischer Musik"[2]. Aus ihr sprechen die Bemühungen seiner Zeit um die Antike. Die gründliche Beschäftigung der Heidelberger Musikliebhaber mit großen griechischen Dichtern ist mehrfach bezeugt. Thibaut las in seinen Mußestunden die griechischen Klassiker und die Bibel.

Behaghel beklagt einleitend, daß wir „von dem Stand dieser edlen Kunst [Musik] bei den Griechen so wenig wissen" und hofft auf allgemeine Anteilnahme, wenn er „die geretteten Reste griechischer Musik, wovon man bisher wußte, namhaft macht und noch einen hinzufügt." So weist der Verfasser auf die Beispiele griechischer Musik hin, die von V. Galilei, Kircher, Fell, Burette, Martini, de la Borde, Burney, Marpurg, Forkel, Boeckh, Bellermann veröffentlicht oder besprochen wurden. Dann beschäftigt er sich ausführlich mit der Verwendung eines angeblich griechischen Hymnus im Psalmwerk des Marcello. Dieser musizierende Jurist Venedigs, der sich selbst „Nobile Dilettante" nannte, wurde von dem Heidelberger Rechtsgelehrten besonders verehrt. Thibaut besaß sein gesamtes Psalmwerk. Behaghel hat es vollständig abgeschrieben, manche Teile mehrfach. Diese Sätze, die über die ersten 50 italienischen Psalmparaphrasen Giustinianis gehen, verwenden „an verschiedenen Stellen Synagogengesänge der deutschen und spanischen Juden und an zwei Stellen griechische Gesänge." Der Verfasser, der sich als vorsichtiger und kenntnisreicher Historiker erweist, verbreitet sich dann über die wahrscheinliche Echtheit der Melodien. In einer Beilage macht er den Versuch einer Übertragung. Behaghel schließt mit der Beschreibung einer eigenen Einrichtung dieser Musik, die als Tafel 2 beigegeben ist, in hypolydischer Tonart steht, neue Rhythmisierung zeigt und eine vollgriffige Klavierbegleitung besitzt.

---

[1] Vgl. Verz. Nr. 972.

[2] Vgl. Programmheft des Heidelberger Gymnasiums, Heidelberg 1844, Beigabe. Eine Abschrift verdanke ich Herrn Baser. Es ist eine selbständige Arbeit, die Behaghel nach dem Tode Thibauts verfaßte. Im folgenden Jahr erschien ein zweiter Druck dieser Abhandlung in der „Zeitschrift für Deutschlands Musik-Vereine und Dilettanten", hg. v. F. S. Gassner, IV (1845), S. 167ff.

Musikalischer Nachlaß

Der Nachlaß enthält 125 Partiturbände. Häufig sind gesonderte Stimmhefte angeschlossen. Hoch- und Quer-, Quartformat herrschen vor. Graue und blaue Mappen halten das dicke gelbweiße Notenpapier. Auf dem Umschlag hat der Sammler stets Tonsetzer und Werktitel vermerkt und jeden Band mit seinem Namenszug versehen. Die Ordnungszahlen der persönlichen Bücherei wurden durch die Zeichen der Universitätsbücherei ersetzt. Der gesamte Bestand ist von der gleichen flüssigen, leserlichen Lehrerhand geschrieben, die auch für die meisten Bände ein ausführliches Inhaltsverzeichnis anlegte. Viele Sätze tragen am Ende, quer über dem abschließenden Doppelstrich verzeichnet, den Tag der Eintragung. Allein die ausgezogenen Stimmblätter weisen gelegentlich eine andere, ungelenke Hand auf. Einige italienische Kanzonen und Madrigale, in feste Schweinslederbände gefaßt, zeigen eine fremde, grob-verschnörkelte Schrift[1]. Jedoch gibt sich Behaghel auch hier durch Namenszug als Besitzer zu erkennen. Wenige Druckausgaben sind der Handschriftensammlung angegliedert. Auch diese hat Behaghel mit seinem Namen gezeichnet.

Das Nachlaßverzeichnis ordnet die Werke alphabetisch nach Tonsetzernamen[2].

Den Kern dieses Tonsetzerkreises bildet Palestrina und seine Schule. Das Tridentinum (1545—1563) hatte die Kunst des römischen Kapellmeisters zum Muster katholischer Kirchenmusik erhoben. Seitdem blieb sie auch für die Folgezeit verbindlich. Der Palestrinastil[3] trat als *stile antico* neben den *stile moderno* und *misto*. Man bediente sich seiner, wenn der feierliche Vorwurf es verlangte, und konnte auch im gleichen Werk zwischen den Stilen wechseln. Das geschieht etwa noch in J. S. Bachs *h*-moll-Messe. Schon äußerlich ist der Palestrina-treue *stile antico* an den altertümlich langen Notenwerten zu erkennen. Die beiden nachtridentinischen Jahrhunderte haben sich den Palestrina-Stil einverwandelt, ihn in die gleiche Front mit dem Gegenwartsstil geschoben und die einzelnen Stile mit den gesonderten Lebensformen in entsprechender Übereinstimmung gehalten. Im 17. Jahrhundert sind vor allem Allegri, Benevoli, Bernabëi, im 18. Jahrhundert Durante, Leo, Porpora Träger und eigene Erweiterer dieses Stiles geworden. Die Palestrina-Tradition war nie abgerissen; das 19. Jahrhundert fand einen unmittelbaren Anschluß[4]. Jetzt wurde jedoch der Palestrina-Stil zur

---

[1] Vgl. Verz. Nr. 955, 956.

[2] Von jedem Band wird der Reihe nach angemerkt: Büchereizeichen, Name des Tonsetzers, Titel des Werkes und Stimmigkeit, Tag der Eintragung, Anmerkung; Hs. = Handschrift, Dr. = Druck, P. = Partitur, St. = Stimmen, Klsz. = Klavierauszug, Bd. = Band, Bl. = Blatt, L. = Lage, S. = Seite, Vtrz. = Vortragszeichen, Verz. = Verzeichnis, Th. = Thibaut, r. = rot, schw. = schwarz. Die Parallelen zum Nachlaßverzeichnis Thibauts sind jeweils in den Anmerkungen gegeben. Herr Prof. Dr. O. Behaghel, Gießen, verwahrt in seinem Familiennachlaß handschriftliche Noten von Palestrina, Durante, Marcello, Leo u. a., die gleichfalls von Johann Georg B., Heidelberg, geschrieben sein sollen. Die Mitteilung verdanke ich dem Besitzer.

[3] Vgl. K. Jeppesen, Der Palestrina-Stil und die Dissonanz, Leipzig 1925; J. Handschin, Die Grundlagen des a cappella-Stils, in: Hans Häusermann und der Häusermannsche Privatchor, Zürich 1929, S. 109ff.

[4] Vgl. K. G. Fellerer, Der Palestrina-Stil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts, Augsburg 1929.

Büchereizeichen	Tonsetzer	Werk und Stimmigkeit
Hs. 861	Albert, Heinr.	Der Mensch hat nichts so eigen à 3
862	„	Die Seele des Gerechten à 5
		Öffnet euch, ihr trüben à 5
		Willst du in der Stille à 5
863, 1, 2	Bach, Joh. Christ.	Ich lasse dich nicht à 8
	Bach, Joh. Seb.	Jesu meine Freude à 4, 5
864	Benevoli, Orl.	Sanctus à 16
865, 1, 2	Caldara, Ant.	Missa brevis à 4 c. Bc.
866, 1, 2	Carissimi, Giov.	Ardens est cor à 4 c. Bc.
		Teile aus Orat. Jephta à 6 c. Bc.
		O sacrum Convivium à 3
867	Carnazzi, [?]	Kyrie à 3
868	Carpentras, [Elzaér Genet]	Jerusalem convertere à 4
869	„	Salve regina à 4
		Gabriel angelus à 4
		Laus honor à 4
	Cardanus, Ant.	In noctibus à 4
870, 1, 2	Cherubini, Luigi	Requiem à 3 c. str.
871	„	Requiem à 4 c. str.
872	Clari, Giov.	Laetatus sum à 8 c. Bc.
		Gloria à 8 c. Bc.
		Kyrie à 5 c. Bc.
873	Cordans, Barth.	Domine Jesu à 3 c. Bc.
874	„	Adoramus à 3
		Alme Deus à 3
		Jesus salvator à 3
875, 1, 2	Durante, Franc.	Dixit Dominus Ps. 110 à 5 c. str.
876, 1, 2, 3	„	Litanei à 2 c. str.
	„	Litanei à 4 c. str.
877	„	Magnificat à 4 c. Bc.
878, 1, 2	„	Missa di Requiem à 8 c. str.
879, 1, 2	„	Missa à 3
880, 1, 2	„	Missa di Requiem à 3 c. str.
881, 1, 2	„	Missa di Requiem à 4 c. str.
882	Ewald, Joh.	Passionsoratorium „Maria und Johannes" à 2 c. str.
		angeb. Hymnen n. d. Dänischen v. J. H. Voß à 4 c. str.
883	Gabrieli, Joh.	Psalmen u. Magnificat à 6—12
884	Galuppi, Bald.	Jael à 1 c. str.
	Martini, Giov. Bat.	angeb. Psalm 86 à 1 c. str.
885	Gluck, Chr. Wilh.	2 Chorteile aus Iphigenie auf Tauris
886, 1, 2	Aiblinger, Joh. Kasp.	Litanei à 4 c. Bc.
	Grassi il benello	Litanei à 4 c. Bc.
887	Händel, G. Fr.	Teile a. d. Utrechter Te Deum à 3 c. str.
888	„	Duett m. Chor a. d. Oper Porus
889	„	Ariensammlung à 1, 2 c. Bc.

Hs., Dr., Klsz., P., St., L., Bl.	Tag der Eintragung	Anmerkungen
Hs., P., St., L. 1, Bll. 8		vgl. Arien u. Mel. . . . Königsberg 1638ff.
Hs., P., St.		vgl. Arien u. Mel. . . . Königsberg 1638ff.
L. 1, Bll. 15		
Hs., P., St., Bll. 1+8.	Bh. 21. 5. 33.	Dr., hg. v. F. Naue, Kirchenmusiken, Hofmeister, Leipzig; Verz. Th. Nr. 21; Vtrz. m. r. Tinte.
		2 Choralsätze der Motette Verz. Th. Nr. 23.
Hs., P., L. 1.	Bh. scr. 9. Juni 1840.	vgl. F. Rochlitz, Samml. vorzl. Gesangsst., Mainz 1835, II.
Hs., P., L. 1, Bll. 12.	Bh. 1830.	vgl. O. Braun, Caecilia, Berlin; St. z. T. v. fremder Hand geschr.; Verz. Th. Nr. 63.
Hs., P., St., L. 1, Bll. 12.	Bh. 20. 5. 40.	vgl. F. Rochlitz, a. a. O. II.
		Verz. Th. Nr. 78.
Hs., P., L. 1.	Bh. 22. 12. 43.	
Hs., P., St., Bll. 1+8.		vgl. P. Alfieri, Raccolta di Musica sacra, Rom 1841—46; Verz. Th. Nr. 79.
Hs., P., L. 1.	Bh. 28. 12. 1846.	vgl. Cod. 42, Cap. Sist., Rom.
		vgl. Ms. 15811, Hofbibl. Wien.
	Bh. 28. 12. 1846.	vgl. Psalmi ad. Vesp.; Ms. Einsiedeln.
Dr., Klsz., St., L. 1+3, S. 49.		Dr., Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Dr., Klsz., Bd. 1, S. 139.		Dr., Simrock, Bonn u. Köln 1829.
Hs., P., L. 1.		
	Bh. 34.	
Hs., St., Bll. 9.		Text v. fremder Hand; vgl. F. Commer, Musica sacra, Bote & Bock, Berlin; Verz. Th. Nr. 95.
Hs., P., L. 1.	Bh. 21. 12. 43.	
Hs., P., St., L. 1, Bll. 15.	Bh. scr. 20.—22. 8. 1839.	Verz. Th. Nr. 114; Text v. fremder Hand.
Dr., P., L. 1.		Dr., P. Porro, Paris; Verz. Th. Nr. 117.
Hs., P., L. 1.		wahrsch. Hs. Th.'s; Vtrz. m. Blei; fremde Hand beteiligt; Vtrz. m. r. Tinte.
Hs., P., L. 1.	Bh. 9.—11. Juni 1833.	vgl. Dr., hg. v. C. F. Rex, Leuckart, Leipzig; Verz. Th. Nr. 116.
Hs., P., St., L. 1, Bll. 8.	Bh. 16.—19. 2. u. 23.—27. 5. 1833. rscr. Jan. u. Fbr. 1840.	Vrtsz. m. r. Tinte; Verz. Th. Nr. 111.
Hs., P., St., L. 1, Bll. 3.		Text in St. v. fremder Hand; Vtrz. m. r. Tinte; Verz. Th. Nr. 103 (?).
Hs., P., St., L. 1, Bll. 7.	Bh. scr. 12.—15. 2. 38. rsc. 19.—23. 6. 42.	Text in St. z. T. v. fremder Hand; Verz. Th. Nr. 109.
Hs., P., St., L. 1, Bll. 12.		Vtrz. m. r. Tinte; Verz. Th. Nr. 110.
Dr., Klsz., S. 30.		
Dr., Klsz., S. 36.		
Dr., P., S. 45.		Musica sacra . . . Heft 1, Berlin; Verz. Th. Nr. 149.
Dr., Klsz., S. 7.		Sion, Sammlung classischer Altgesänge, Nr. 40, hg. v. C. Klage, Berlin; Verz. Th. Nr. 159.
Dr., Klsz., S. 5.		ds. Nr. 18.
Hs., Klsz., L. 1.		
Dr., St., Bll. 4.		Dr., München, Falker & Sohn.
Dr., St. (P., Hs., L. 1.)	Bh. 25. Dezember 1841.	
Hs., Klsz., L. 1.	Bh. 8. 3. 50.	Verz. Th. Nr. 176.
Hs., St., Bll. 12.	scr. 4. 52.	
Hs., P., L. 1.	Bh. Dezb. 1833.	„Autograph in Bibl. Berlin“.

Büchereizeichen	Tonsetzer	Werk und Stimmigkeit
Hs. 890	Händel, G. Fr.	Ariensammlung à 1, 2 c. Bc.
891, 1, 2	,,	Klagt, Freunde, Chorteile a. d. Oratorium Saul à 4 c. str.
892	,,	Ja, ich fühle deine Schmerzen Duett aus der Oper Semele Des Herzens Trost Duett a. d. Oratorium Josua
893	,,	Seht er kommt Chor aus Judas Makk. à 4 c. str.
894	,,	Wenn der Held nach Ruhm dürstet Arie a. d. Oratorium Josua à 1 c. str.
895	,,	2 Chöre a. d. Oratorium Josua 2 Chöre a. d. Orat. Israel in Ägypten
896	Hasse, Joh. Ad.	Miserere à 4 c. str.
897	Haydn, Mich.	4 Gradualien à 4 c. str.
898	Heredia, Pietro	Missa super canto romano à 4
899, 1, 2	Homilius, Gottfr. Aug.	Hilf Herr à 4 Unser Vater à 4
	Rolle, Joh. Heinr.	Danket dem Herrn à 4
900	Klein, Bernh.	Hymnus a. d. 9. Psalm à 1 c. org.
901	Lasso, Orl.	Motetten à 5, 6
902	,,	Chorus populi in passione Domini à 5, 6
903	,,	Magnificat à 6 sec. Toni
904	,,	Miserere à 9
905	,,	Miserere à 5
906	,,	Psalmos VIII poenitentiales à 3—6
907	Leo, Leon.	Psalm 110 à 5 c. str.
908	,,	Et incarnatus à 4
	Mariani, Giov. Lor.	Ascendebat à 4
909, 1, 2	Leo, Leon.	Magnificat à 4 c. str.
910, 1, 2	,,	Miserere à 8 c. Bc.
911, 1, 2	Lotti, Ant.	Messe à 3 c. Bc.
912, 1, 2	,,	Missa à 4 del 5to tono
913, 1, 2, 3	,,	Messeteile à 4, 5, 14 c. str.
914	,,	Messeteile à 4
915	,,	Et in terra à 5
916	,,	Et incarnatus est à 4
917, 1, 2	,,	Miserere à 4
918, 1, 2	Marcello, Bened.	Estro poetico armonico. Parafrasi sopra li secondi venticinque salmi
919, 1, 2	,,	Psalm 1, 5, 6, 11, 13, 16 à 2 c. Bc.
920, 1, 2, 3	,,	Psalm 9, 10, 15, 17, 18, 19, 20, 42, 44, 45 à 1, 2, 3 c. Bc. od. str.

Hs., Dr., Klsz., P., St., L., Bl.	Tag der Eintragung	Anmerkungen
Hs., P., Bll. 6.	Bh. Dezb. 1833.	„Autograph in Bibl. Berlin".
Hs., P., St., L. 1, Bll. 8.	Bh. 11. 1. 44.	Vtrz. m. r. Tinte; Verz. Th. Nr. 183.
Hs., P., St., L. 6.		Verz. Th. Nr. 202.
	Bh. 31. 1. 41.	Verz. Th. Nr. 191.
Hs., St., Bll. 5.		Verz. Th. Nr. 190.
Hs., P., L. 1.		Verz. Th. Nr. 191.
Hs., P., L. 1.	Bh. scr. Fbr. 41.	Verz. Th. Nr. 191.
		Verz. Th. Nr. 182.
Dr., Klsz., S. 31.		Dr., hg. v. L. Hellwig, Trautwein, Berlin.
Dr., P., L. 1.		Dr., Diabelli, Wien.
Hs., P., L. 1.		vgl. Ms. 16233 Hofbibl. Wien; Vtrz. m. schw. Tinte.
Hs., P., St., L. 1, Bll. 8.	Bh. 5. 1. 1836. Bh. 6. 1. 36.	Text in St. z. T. v. fremder Hand.
Dr., P., L. 1, S. 15.		Dr., Trautwein, Berlin; Verz. Th. Nr. 277 (?).
Hs., P., L. 1.		vgl. Cantiones sacrae . . .; v. fremder Hand.
Hs., P., L. 1.	Bh. 2. 1. 44.	vgl. F. Commer, Musica sacra . . . VI, Bote & Bock, Berlin; Verz. Th. Nr. 307.
Dr., P., L. 1, S. 13.		Dr., hg. v. R. L. Pearsall, Karlsruhe, 1833; Verz. Th. Nr. 305.
Hs., P., L. 1.	Bh. 18. Fbr. 46.	vgl. Psalmi Davidis poen.
Hs., P., St., L. 1, Bll. 15.		vgl. F. Rochlitz, a. a. O. I; Verz. Th. Nr. 314.
Dr. P., Bd. 1, S. 88.		Dr., hg. v. S. W. Dehn, G. Crantz, Berlin; Verz. Th. Nr. 311.
Dr., Klsz., St., S. 53, Bll. 5.		
Hs., P., St., L. 1, Bll. 4.		vgl. F. Rochlitz, a. a. O. III; Verz. Th. Nr. 320 (?).
Hs., P., St., L. 1, Bll. 12.	Behaghel, scr. 6. 32. rescr. 8. 35.	Verz. Th. Nr. 319.
Hs., P., St., L. 1, Bll. 16.	Bh. scr. 19. 8. 19. rescr. 12.20.	Verz. Th. Nr. 318.
Hs., P., St., L. 1+3.	Bh. scr. 18.—21. März 1831. rescr. 1837.	Verz. Th. Nr. 338.
Hs., P., St., L. 1, Bll. 4.	Bh. scr. 22. 1. 30. rescr. 28. u. 29. 6. 38.	vgl. Ms. A 217[1] Bibl. Dresden; Verz. Th. Nr. 340.
Hs., P., St., L. 3.	Bh. 29. März 42.	vgl. Ms. 173, 13161 Bibl. Berlin; vgl. F. Rochlitz, a. a. O. II.
Hs., St., Bll. 8.		Verz. Th. Nr. 341 (?).
Hs., St., Bll. 10.		vgl. Ms. 173, 13161 Bibl. Berlin; Verz. Th. Nr. 330.
Hs., P., St., Bll. 14.		vgl. Ms. aus Bibl. Dresden; Verz. Th. Nr. 333.
Hs., P., St., L. 1, Bll. 12.	scr. 4.—6. 7. 1836.	Vtrz. m. r. Tinte; Verz. Th. Nr. 342.
Dr. P., Bd. 2, S. 131, 169.		Dr., P. S. Valla, Venedig 1803, Bd. V, VIII.
Hs., P., St., Bd. 1, Bll. 17, 16.	Bh. 11. 4. 1833. Bh. 12.—14. Aug. 1833. Bh. 6. Apr. 1833. Bh. 2.—5. Mai 1833. Bh. 1. 5. 1833. Bh. 13.—15. 6. 33. Bh. Mai 40.	vgl. Estro poetico armonico . . .; Verz. Th. Nr. 355.
Hs., P., St., Bd. 1, Bll. 3, 25.	6. Ap. 1833. Bh. 9. 4. 33. Bh. 8. 4. 33. 29. Juni 1833. 29. Juni 1833. Bh. 3. Juli 1833. Bh. 26. Aug. 1833. Bh. Nov. 33. Bh. 19. Nov. 1833. Bh. 1. 2. Nov. 33. Bh. 7. 7. 40.	vgl. Estro poetico armonico . . .

Büchereizeichen	Tonsetzer	Werk und Stimmigkeit
Hs. 921, 1, 2	Marcello, Bened.	Psalm 21—30 à 1—3 c. Bc. od. str.
922, 1, 2	,,	Psalm 30, 31, 32, 33, 35, 36, 39, 44 à 1, 2, 3 c. Bc. od. str.
923	,,	Psalm 2 à 2 c. Bc. (vollst.)
924	,,	Psalm 3 à 2 c. Bc. (vollst.)
925	,,	Psalm 4 à 2 c. Bc. (vollst.)
926	,,	Psalm 6, 7, 8 à 1, 2 c. Bc. (unvollst.)
927	,,	Psalm 7 à 2 c. Bc. (vollst.)
928	,,	Psalm 8 à 1 c. Bc. (vollst.)
929, 1, 2	,,	Psalm 9 à 3 c. Bc. (vollst.)
930	,,	Psalm 10 à 4 c. Bc. (vollst.)
931	,,	Psalm 12 à 2 c. Bc. (vollst.)
932	,,	Psalm 13 à 2 c. Bc. (vollst.)
933, 1, 2	,,	Psalm 14 à 1 c. str. (vollst.)
934	,,	Psalm 15 à 1 c. str. (vollst.)
935, 1, 2	,,	Psalm 17 à 3 c. str. (vollst.)
936	,,	Psalm 18 à 4 c. str. (vollst.)
937, 1, 2, 3	,,	Psalm 19 à 4 c. str. (vollst.)
938	,,	Psalm 20 à 4 c. str. (vollst.)
939	,,	Psalm 21 à 1 c. str. (vollst.)
940	,,	Psalm 23 à 3 c. str. (unvollst.)
941	,,	Psalm 24 à 2 c. str. (vollst.)
942	,,	Psalm 26 à 3 c. str. (unvollst.)
943, 1, 2	,,	Psalm 31 à 3 c. str. (vollst.)
944	,,	Psalm 32 à 3 c. str. (vollst.)
945	,,	Psalm 34 à 3 c. str. (vollst.)
946, 1, 2	,,	Psalm 35 à 2 c. str. (vollst.)
947, 1, 2	,,	Psalm 36 à 4 c. str. (vollst.)
948	,,	Psalm 37 à 2 c. str. (vollst.)
949	,,	Psalm 38 à 1 c. str. (vollst.)
	,,	Psalm 41 à 2 c. str. (Anfang)
950	,,	Psalm 39 à 2 c. str. (vollst.)
951, 1, 2	,,	Psalm 40 à 3 c. str. (vollst.)
952	,,	Psalm 43 à 4 c. str. (vollst.)
953	Mariani, Giov. Lor.	Missa à 8 c. Bc.
954	Martini, Giov. Bat.	Missa à 3 c. Bc.
955	Moneta, Gius.	Canzone „La Partenza“ à 2 c. str.
		Madrigali „La Morte dí Clorinda“ à 3 c. str.
956	,,	Canzone „Solitario Bosco“ à 2 c. str.
957, 1, 2	Palestrina, Giov.	O Domine Jesu à 4
	Nanini, Bern.	Exaudi nos à 4
958	Palestrina, Giov.	Et errexit à 4
959	,,	Ecce quomodo à 4
		O vos omnes à 4
960	,,	Canticum canticorum Salomonis à 5
961	,,	9 Resp. In Coena Domini
		9 Resp. In Prascere
		9 Resp. In Sabbato
962	,,	Lamentationes à 4
963	,,	Missa Papae Marcelli à 6
964	Pergolesi, Giov. Batt.	Salve Regina (Teile)
965, 1, 2	,,	Stabat mater à 2 c. str.
966	Sabbattini, L. Ant.	Vesperpsalmen à 4 c. org.

Hs., Dr., Klsz., P., St., L., Bl.	Tag der Eintragung	Anmerkungen
Hs., P., St., Bd. 1, Bll. 4.	Bh. 30. u. 31. Aug. 1833.	vgl. ds.
Hs., P., St., Bd. 1, Bll. 5.	genommen aus dem Werk: Salmi di Davide Bh. 23.—25. Sept. 1833. Bh. 3. Okt. 1833.	vgl. ds.
Hs., P., L. 1.	Bh. Apr. 1840.	vgl. ds.
Hs., P., L. 1.	Bh. 2. 9. 40.	vgl. ds.
Hs., P., L. 1.	Bh. Apr. 40.	vgl. ds.
Hs., P., L. 1.	Bh. 6. 6. 38.	vgl. ds.
Hs., P., L. 1.	Bh. 18. u. 19. Septbr. 1841.	vgl. ds.
Hs., P., L. 1.		vgl. ds.
Hs., P., St., L. 1, Bll. 9.	Bh. 30. 5.—4. 6. 38.	vgl. ds.; St. z. T. v. fremder Hand.
Hs., P., L. 1.	Bh. 1. 6. 39.	vgl. ds.
Hs., P., L. 1.	Bh. 29.—31. 5. 39.	vgl. ds.
Hs., P., St., L. 1+1.	Bh. scr. 28. 5. 39.	vgl. ds.
Hs., P., L. 1.		vgl. ds.
Hs., P., L. 1, Bll. 9.	Bh. Juli 1841.	vgl. ds.
Hs., P., L. 1.	Bh. Mai 1840.	vgl. ds.
Hs., P., St., L. 1+1, Bll. 4.	Bh. 27. 8. 33. rscr. 6. u. 7. 9. 41; Bh. 16. u. 17. Mai 1840.	vgl. ds.
Hs., P., L. 1.	Bh. Mai 1840.	vgl. ds.
Hs., P., L. 1.	Bh. 23. Febr. 1842.	vgl. ds.
Hs., P., St., Bll. 7.	Bh. 31. 7. 1842.	vgl. ds.
Hs., P., L. 1.	Bh. scr. 11.—13. Febr. 1842.	vgl. ds.
Hs., P., St., Bll. 1+8.		vgl. ds.; St. z. T. v. fremder Hand.
Hs., P., St., L. 1, Bll. 3.		vgl. ds.
Hs., P., L. 1.	Bh. scr. Juni 1841.	vgl. ds.
Hs., P., L. 1.	Bh. 3.—5. Febr. 1842.	vgl. ds.
Hs., P., St., L. 1, Bll. 6.	Bh. 3. 6. 41.	vgl. ds.; St. z. T. v. fremder Hand.
Hs., P., L. 2.	Bh. 28. 3. 1840.	vgl. ds.
Hs., P., L. 1.	Bh. 30. Dez. 40.	vgl. ds.
Hs., P., L. 1.	Bh. scr. 3. 1. 41.	vgl. ds.
	Bh. 3. 1. 41.	vgl. ds.
Hs., P., L. 1.	Bh. rscr. 1841.	vgl. ds.
Hs., P., L. 1, Bll. 9.	Bh. 17. 18. Mrz. 1840.	vgl. ds.
Hs., P., L. 1.	Bh. Nov. 1833.	vgl. ds.
Hs., P., Bd. 1.	Bh. scr. Fbr. 1837.	vgl. Bibl. München Ms. 942. Verz. Th. Nr. 363.
Hs., P., Bd. 1.	Bh. 4.—7. 10. 1834.	Verz. Th. Nr. 366.
Hs., P., Bd. 1.		v. fremder Hand, trägt im Titel Zahl: 1790, 1791. Schweinsleder-Einband.
		v. gleicher Hand wie vorher, Schweinsleder-Einband. Bh. nur Namenszug auf 1. Bl.
Hs., P., St., Bll. 1+2.		vgl. F. Rochlitz, a. a. O. I; Verz. Th. Nr. 412.
Hs., St., Bll. 4.		vgl. F. Rochlitz, a. a. O. I.
Hs., P., St., Bll. 1+8.		vgl. Motette festorum totius anni, Venedig, 1571.
Hs., St., Bll. 12.		Vtrz. m. r. Tinte.
Hs., P., Bd. 1.	1846.	Verz. Th. Nr. 420.
Hs., P., Bd. 1.		fremde Hand, Bh. nur Namenszug u. Datum „anno 1555“.
Hs., P., L. 1.	Bh. 4. Jan. 1835.	vgl. A. Choron, Collection des Pièces de Musique religieuse, Paris.
Hs., P., Bd. 1.	Bh. 23.—27. Okt. 1843.	Vtrz. m. schw. Tinte.
Dr., Klsz., L. 1.		vgl. Samml. klass. Gesänge f. d. Altst. mit Begl. d. Pianoforte Nr. 11, Bote & Bock, Berlin.
Hs., P., St., L. 1, Bll. 6+5.	Bh. Fbr. u. Apr. 1834.	St. v. fremder Hand; Verz. Th. Nr. 423.
Dr., St., L. 5.		Dr., Falker & Sohn, München.

Büchereizeichen	Tonsetzer	Werk und Stimmigkeit
Hs. 967	Scarlatti, Aless.	Missa à 4
968	"	Messeteile à 5 c. Bc.
969	Senfl, Ludw.	Christ ist erstanden à 6 Gelobet seist du Jesu Christ à 5
970	Staden, Joh.	Geistl. Musikklang . . . à 1 c. Bc.
971, 1, 2	Valotti, Fr. Ant.	Responsorien à 4 c. Cl.
972	Lassus, Orl.	Antiphonae à 4 Choralsammlung im Satz f. Tasteninstr.
973		Choralsammlung, Mel. c. Bc.
974		Griechisch-russischer Kirchengesang (Mel. u. Baß m. Text) Gregorianische Hymnen (à 4 zumeist 1 Textstrophe) Lieder d. Joh. Huß (à 4 m. mehreren Textstrophen) Abendmahlsliturgie d. Brüdergem. (Mel. u. bez. Baß m. Text) Böhmische Choräle (Mel. u. bez. Baß m. Text)
975 1 (1—5)	Collecta I Allegri, Bernabei, Ett, Lasso, Lotti, Mariani, Morari, Palestrina, Valotti.	Psalmen und Meßteile Nr. 1—17
975 2 (1—7)	Collecta II Anerio, Baumstark, Caldara, Cherubini, Durante, Leo, Lotti, Palestrina, Vittoria.	Meß- und Vespergesänge Nr. 1—17
975 3 (1—2)	Collecta III Carpentro, Cordans, Durante, Gallus, Graun, Josquin, Lotti, Palestrina, Petri, Valotti.	Meß- und Vespergesänge Nr. 1—15
975 4 (1, 2)	Collecta IV Caldara, Hasse, Josquin, Leo, Lotti, Palestrina, Roselli, Senfl, Scarlatti, Vittoria.	Meß- und Vespergesänge, Choralsätze
975, 5	Collecta V Aaron, Dufay, Eloy, Fougues, Godendach, Goudimel, Hobrecht, Adam de la Hale, Josquin, Landino, Lasso, Jaquet de Mantua, Machaut, Morales, Ockenheim, Pierre de la Rue, Regis, Senfl, Tallis, Vittoria.	Niederl. Motetten, Meß- und Vespergesänge Nr. 1—37
975, 6	Collecta VI Allegri, Benevoli, Bernabei, Caccini, Caldara, E. Fischer, Fortuna, Gallus, Lasso, Marcello, Palestrina, Senfl, Vulpius.	Hymnensammlung, engl. Volksgesänge, Meßgesänge, Choralsammlung, Opernarien
975, 7	Collecta VII Palestrina, Allegri, Bischoff, Gallus, Vulpius, Morales, Lasso, Nanini, Vittoria.	Meß- und Vespergesänge Nr. 1—22

Hs., Dr., Klsz., P., St., L., Bl.	Tag der Eintragung	Anmerkungen
Dr., P., L. 1.		Dr., C. Proske, G. J. Mauz, Regensburg; Verz. Th. Nr. 459 (?).
Hs., P., L. 1.		Vgl. F. Rochlitz, a. a. O. II; Verz. Th. Nr. 462 (?).
Hs., P., L. 1.		
Dr., P., L. 1.		Dr., Endter, Nürnberg 1633.
Dr., P., St., L. 1, Bll. 4.		Dr., Schott, Mainz; Bibl. de musique d'église, Lf. 4; Verz. Th. Nr. 502.
Hs., P., Bd. 1.	Bh. 1827.	Angabe v. Name, Herkunft d. Mel.; zumeist erste Textstrophe; Bd. ist sehr abgenutzt.
Hs., P., L. 1.	Bh.	
Hs., P., L. 1.		Verz. Th. Nr. 535 (?).
	Bh. 13. 12. 33.	
	19. 11. 35. Herbst 1835.	mit liturgischen Bemerkungen.
Hs., P., St., Bd. 1, L. 4.	19. 3. 1834. Bh. 1831. Bh. Karlsruhe. 25. Juli 1833. Bh. Pforzh. 17. Juli 1833. Bh. Pforzheim 17. 7. 36. Pforzheim 16. 17. Juli 1833. 1. 7. 35. constr. 27. u. 28. 4. 36.	Vtrz. z. T. m. r. Tinte; Schrift u. Papierart wechseln oft. St. nicht vollständig; Teile nachträglich gebunden.
Hs., P., St., Bd. 1, L. 5.	3. Aug. 1834. 2. 12. 34. Bh. 28. u. 29. Aug. 1835. Bh. 1819. 19. 3. 1834. Bh. 25. Mai 34.	Vtrz. z. T. m. r. Tinte.
Hs., P., St., Bd. 1, L. 1.	7. 7. 36. Bh. scr. 12. 5. 36. 3. u. 5. 1. 36. Bh. 27. u. 28. 4. 36. Bh. 12. 1. 36. Bh. scr. 17.—18. 12. 29. rscr. 1. 7. 35. Bh. Jänner 1836. 29. Okt. 35.	Vtrz. z. T. m. r. Tinte.
Hs., P., Bd. 1, L. 1.	Bh. scr. 8.—10. 10. 36. Bh. scr. 3. 7. 37. Bh. scr. 1830. rescr. 1. 7. 1838. scr. 30. 3. 34. rescr. 29. 6. 38. Bh. scr. 1819. rescr. 1836. Bh. 19. 4. 40. Bh. scr. 24. 5. 37. Bh. 18. 6. 37. Bh. scr. 6.—9. 3. 39.	Vtrz. z. T. m. r. Tinte.
Hs., P., Bd. 1.	Bh. 25. 4. 38. Bh. scr. 1833. Bh. scr. 1838, Bh. scr. 1833. Bh. Apr. 1840. 18. 10. 43. Bh. 25. 12. 46. Bh. 19. 4. 1840. Ostersonntag. Bh. scr. 7.—9. 3. 39. Bh. rscr. Mrt. 39. Bh. 19. 4. 40. Bh. 18. 4. 1840. L. Anth. Gb. (am Schluß). Bh. 4. 8. 40. Bh. rscr. 20. 2. 42.	
Hs., P., St., Bd. 1, L. 1.	Bh. scr. 18. 3. 38. Bh. scr. 28. 4. 46. rscr. Mart. 1841. Bh. rscr. 12. 5. 1836. rscr. 3. 3. 1841; Bh. 30. Apr. 1840. Bh. 1. 5. 1840. Bh. 3. 5. 40. Bh. 31. Okt. 1840.	St. unvollständig.
Dr., P., Bd. 1.	2. Juni 1843 Behaghel. Bh. scr. 27. Mrz. 42. Bh. 13. Mai 42. Bh. 13. Mai 42. Bh. 30. 7. 42. Bh. scr. 30. 7. 42. 18. 10. 43. Bh. 17. 9. 42. Bh. 19. Mrz. 1842. Bh. 22. 1. 43. Bh. 22. 1. 43. Bh. 30. 9. 1842. 7. 10. 42.	versch. Dr. in 1 Bd. hg. v. Tucher, Becker, Commer, Mus. sacr. usw.

Büchereizeichen	Tonsetzer	Werk und Stimmigkeit
Hs. 975, 8	Collecta VIII Albert, A. d. Bruck, Clari, Dietrich, Eccard, Gallus, Gumpelzhaimer, Händel, Lassus, Mahu, Manduit, Osiander, Rhaw, Schütz, Senfl, Walter.	Choral- und Ariensammlung, Psalmen, Nr. 1 bis 38
975, 9	Collecta IX hg. v. Commer.	Musica sacra III
975, 10	Collecta X Agricola, Bernabëi, Capsberger, Cl. n. Papa, Cochläus, Eccard, Fabrio, Forster, Fux, Goudimel, Haßler, Haydn, Homilius, Josquin, Isaac, Ligueville, Lütgen, Menepoli, Olthovius, L. Pietor, Praetorius, Rhau, Schroeter, Walter, Vulpius.	Choralsammlung, Vespergesänge, 1 weltl. Lied
975, 11	Collecta XI Benedictus, la Rue, Palestrina, Mouton, Isaac, Phinot, Morales.	Meß- und Vespergesänge Nr. 1—7

Palestrina-Pflege. Er löste sich aus der Gegenwartsfront heraus; das historische Bewußtsein trat dazwischen; es entstand die Palestrina-Renaissance. An Stelle des eigenmächtigen Einschmelzens und Einordnens trat die möglichst getreue Palestrina-Nachahmung im Cäcilianismus.

An der Sixtina in Rom hielt Baïni am ehrwürdigen Ort die ehrwürdige Musik lebendig. Er ließ noch aus den alten Mensural-Chorbüchern singen. Aus seinen Händen empfingen die musikalischen Wiederhersteller aller Länder das beispielhafte Erbe. In Wien versuchte Fux durch sein großes Lehrbuch den verehrten Geist einzufangen und ihm Dauer zu verleihen. Albrechtsberger trat ihm zur Seite. In München blieb M. Haydn ein Anwalt des altvorgeschriebenen Kirchenstiles. So war für den Süden trotz der Wiener Klassik und der instrumentreichen Kapellmeistermessen die sixtinische Stilüberlieferung nicht abgebrochen. Der Sprecher dieses südlichen Bezirkes wurde Vogler, der eindringlich auf jene Werke hinwies, die „nicht veralten"[1]. Im Norden und Osten war kein unmittelbarer Anschluß gegeben. Hier mußte und konnte es zu einer neuen Entdeckung kommen. Das geschah mit allem Ungestüm des wirklichen Neuansatzes. Hamann und Herder waren die Erwecker der Bewegung im nordöstlichen Bereich. Sie behielt gegenüber den südlichen Schwesterunternehmungen die eigentliche revolutionäre Stoßkraft[2].

Die Namen des Behaghel-Verzeichnisses finden sich immer wieder in den schriftstellerischen Äußerungen und entscheidenden Musikaufführungen der moralisierenden Aufklärung, der volksdeutschen Bewegung, des „Sturm und Drang", der jungen Romantik, der häuslichen Musikkreise, der kirchenmusikalischen Wiederherstellung. Aus ihnen eine durchgehende Front der Idee errichtet zu haben, ist die Arbeit von Hamann (1762), Vogler (1779), Herder (1780), Reichardt (1783), Schubart (1787), F. Hiller (1789), Fasch (1791), Heinse (1795), Wackenroder

[1] C. Schafhäutl, Der aechte gregorianische Choral in seiner Entwicklung bis zur Kirchenmusik unserer Zeit, München 1869; O. Ursprung, Restauration und Palestrinarenaissance, Augsburg 1924; Ders., Palestrina und Palestrina-Renaissance, ZfMw. VII (1924/25), S. 513ff.

[2] J. Müller-Blattau, Hamann und Herder in ihren Beziehungen zur Musik, in: Schriften der königl. deutschen Gesellschaft zu Königsberg i. Pr., Heft 6, Königsberg 1931.

Hs., Dr., Klsz., P., St., L., Bl.	Tag der Eintragung	Anmerkungen
Hs., P., Bd. 1.	22. 1. 43. Bh. scr. 35. rscr. Juni 43.	
Dr., P., Bd. 1.		
Hs., P., Bd. 1.	Behaghel 15. May 1851. Bh. 19. 2. 44. Bh. 31. 12. 1846. Bh. 13. 3. 50. Bh. 19. 1. 45. 9. Apr. 45. Bh. 6. Mrz. 1851. Bh. 7. März 1851. Bh. 23. 3. 46. Bh. 24. 12. 43. Bh. 19. 2. 46.	
Hs. u. Dr., in Bd. 1.	Bh. 19. 2. 44	Dr., hg. v. G. E. Fischer, Trautwein, Berlin.

(1797), Zelter (1801), A. W. Schlegel (1801), Rochlitz (1810), Tieck (1812), Gerber (1813), Mastiaux (1813), Hoffmann (1814), Ett (1816), Choron (1820), Thibaut (1824), Franz (1818), Mortimer (1821), Kocher (1823), Tucher (1827), Proske (1829), Winterfeld (1832), Dehn (1837) u. a.[1].

In dieser vielschichtigen, weitverzweigten und -verquickten Bewegung nimmt Thibaut(-Behaghel) durch seinen mustergültigen „Singverein", seine unübertroffene Streitschrift und seine ausgedehnte Musikaliensammlung eine Sonderstellung ein. Gegen den wuchernden Instrumentalismus, die wirkungssüchtige Virtuosenmusik des Konzertsaales und die verwirrende Stilvermischung der Zeit hatten die genannten Sprecher auf die „klassischen a cappella-Werke" von „ewiger Reinheit und Jugend" verwiesen. Aus solcher Gegenbewegung rückte man das umsichtig gehütete Werkideal des Sixtina-Chores zu Rom als Erlösungsbild in den Mittelpunkt. Die musikalischen Wallfahrten der Welt galten dieser „Insel des strengen Stils", diesem Chor ältester Überlieferung, dessen Aufführungen als einzige Europas keine Instrumente benutzten. Die Reiseberichte von Goethe, Reichardt, Heinse, Nikolai, Schumann, Weber, Mendelssohn, Klein, Spohr, Hauptmann, Sievers, F. Hiller, Winterfeld, Kastner, Cramer, Schelble u. a. brachten die italienischen Sänger und ihre Musik in das lebendige Bewußtsein ihrer Gegenwart. Führende Musikzeitschriften unterstützten dieses Beginnen durch entsprechende Beiträge. Es wurde zur großen Mode, vor allem die Karfreitagsmusiken mit den *Miserere*-Aufführungen zu besuchen, die unter zauberhaften Begleitwirkungen vor sich gingen. Das *Miserere* von Allegri galt als das berühmteste, so daß dieses Werk

[1] Die Leitgedanken dieser mannigfaltigen Bemühungen vgl. bei: Ph. Spitta, Palestrina im 16. u. 17. Jahrhundert, Deutsche Rundschau LXXIX (1894), S. 74ff.; E. Schmitz, E. Th. A. Hoffmann und die Reform der katholischen Kirchenmusik, Musica divina IV (1916), S. 63; J. Müller-Blattau, Die Idee der „wahren Kirchenmusik" in der Erneuerungsbewegung der Goethezeit, Musik und Kirche II (1930), S. 155ff.; Ders., Zur Musikübung und Musikauffassung der Goethezeit, Euphorion XXXI (1930), S. 427ff.; H. Besseler, Musik des Mittelalters und der Renaissance, in: Handbuch der Musikwissenschaft, hg. von E. Bücken, Potsdam 1931, Einleitung; W. Ehmann, Das Schicksal der deutschen Reformationsmusik in der musikalischen Praxis und Forschung, Göttingen 1935, S. 28ff.

der musikalischen Wiederherstellungsbewegung einen eigenen Anlaß gab. Seine legendenumwobenen Aufführungen sind von Fachleuten und Laien immer wieder begeistert beschrieben worden[1].

Die Verengung auf Palestrina scheint erst später mit der kirchenmusikalischen Wiederherstellung eingetreten zu sein. Doch bildet sein Werk von Anfang an eine Mittenachse, auch bei Thibaut (= Behaghel):

„Wie unendlich Palestrina von mir geehrt wird, habe ich schon mehrmals angedeutet“[2]. „Die Jurisprudenz ist mein Geschäft, mein Musiksaal ist mein Tempel, da liefert mir Marcello den Schrifttext zur Erbauung. Händel hält mir die Predigt, mit Palestrina verehre ich meinen Gott“[3].

Händel, „der Shakespeare der Musik“, wird zum Gegenpol erhoben. Neben Marcello kommen Palestrina und Händel die meisten Werke der Sammlung zu. Man preist Palestrinas religiöse Reinheit und Händels frische Natürlichkeit. In dem einen sieht man den Anfang, in dem andern das Ende einer großen Zeit. Die Palestrina-Pflege der Heidelberger wird mit zum Quellpunkt der Palestrina-Bewegung, ihre Händel-Pflege zum Mitanreger der Händel-Bewegung. So sind die beiden Eckpfeiler des Behaghel-Nachlasses bestimmt. Die Lücken füllen sich selbständig mit den zeitlichen Zwischengliedern auf. Die Abwertung dieser Musiker, die Thibaut im 8. Teil seiner Schrift vornimmt, trifft völlig die Schwereverteilung des Behaghelschen Verzeichnisses[4]. Knapper ist eine Staffelung in der Lebensbeschreibung Thibauts:

„Fast selbst noch über Händel stellt Thibaut den Marcello in Betreff des Reichthums der Erfindung, aber er setzte ihn Händeln nach an Stetigkeit und Talent für die Durchführung. Ganz nahe zu Händel stellte Thibaut den A. Scarlatti, der auch offenbar an Umfang des Talents allen italienischen Meistern voransteht und eine vorzügliche Verwandtschaft mit Händel auch in der Einfachheit der Mittel zur Schaffung des Gewaltigsten zeigt. Nicht sehr weit von Händel stellte Thibaut in Bezug auf den Umfang

[1] Vgl. J. Amann, Allegris Miserere und die Aufführungspraxis in der Sixtina, Regensburg 1935. Über die hier zu findenden Zusammenstellungen hinaus vgl. einen kennzeichnenden Bericht von Ringseis, in: Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland, hg. von E. Jörg und F. Binder LXXVIII (1876), S. 757: „Nachmittags in der sixtinischen Kapelle das Miserere von Allegri mit seinen zwei Chören von Singstimmen, ohne Begleitung miteinander wechselnd. Große ernste Musik. Einige Stimmen, die häufig auf einem langgedehnten Tone verweilen, bilden gleichsam die Grundlage, von welcher andere Stimmen wie auf Himmelsleitern auf- und niedersteigen; und dieses angesichts von Michelangelos jüngstem Gericht, seinen Propheten, dem Jeremias, Jesaias usw., Alles sich vereinigend zu einem großen erschütternden Eindruck. Aus dem Miserere ging man in die Peterskirche zur Kreuzbeleuchtung. Charfreitag, 20. März 1818.“

[2] Vgl. A. F. J. Thibaut, Über Reinheit der Tonkunst. Neueste, den Text der ersten und zweiten Ausgabe enthaltenden Auflage, durch eine Biographie Thibauts sowie zahlreiche Erläuterungen und Zusätze vermehrt hg. von R. Heuler, Paderborn 1907. Das Buch erschien erstmals Heidelberg 1824; der Text erhielt seine endgültige Fassung mit der 2. Auflage 1826. Die Gedanken Thibauts werden unter Thibaut, die Erläuterungen Heulers unter Heuler angemerkt.

[3] Vgl. E. Baumstark, A. F. J. Thibaut, Blätter der Erinnerung für seine Verehrer und für die Freunde der reinen Tonkunst, Leipzig 1841, S. 5. Thibaut hatte seinem Buche ein Bild Palestrinas symbolisch vorausgestellt. Auch der zweiten Auflage wollte er ein Bild des verehrten Italieners beigeben. In einem Brief wandte er sich deswegen an den befreundeten Gemäldesammler S. Boisserée. Vgl. S. Boisserée, Lebensbeschreibung, hg. von M. Boisserée, Stuttgart 1862, Bd. I, S. 468.

[4] Vgl. Thibaut, a. a. O., S. 91ff.

des Talents L. Leo und Caldara. Von Durante, der Händeln im Geiste offenbar so nahe stand, daß man ihn füglich den neapolitanischen Händel und Händel den deutschen Durante nennen kann, pflegte Thibaut zu sagen, er würde, wenn er gewollt hätte, ebenso mannichfaltig wie Händel gewesen sein. Im Kirchenstile für den Ausdruck der innigsten Frömmigkeit und Gläubigkeit standen ihm Palestrina und A. Lotti oben an, und hierin stellte er sie auch Händeln voran. Im protestantischen Sinne stand hierin mit diesen beiden nach seiner Ansicht J. S. Bach auf gleicher Stufe, den er jedoch nicht für den Meister im Oratorium erklärte. Fasch dagegen stellte er weit hinter Händel und Bach, während er dagegen Hasse einen dem Händel verwandten belebten geistreichen Meister nannte, der jedoch an Mannichfaltigkeit der Stimmführung und Harmonie und an gediegener männlicher Kraft hinter Händel stehe und schon zu sehr dem sinkenden Geschmacke in Deutschland huldige. Unter den älteren Meistern vor Palestrina und bis in seine Zeit herein standen ihm Carpentras, L. de Vittoria und O. di Lasso am höchsten, so hoch, daß er das Maas seines Erstaunens nicht finden konnte, aber er mochte sie mit den Späteren nicht vergleichen"[1].

Damit sind zugleich die Hauptnamen genannt, die auch Behaghel in seinem Nachlaß führt. Roms Palestrina-Schule und ihre Ausstrahlungen nach Neapel und Venedig bleiben immer wieder zu fassen. Der päpstliche Kapellmeister Carpentras, um ein Menschenalter älter als Palestrina, ist mit zwei Werken in großartigem niederländischen Stil vertreten. Die Vierstimmigkeit wird gleichmäßig durchgehalten. In freier Nachahmung wächst der Eingang auf; sonst bleibt der Satz dicht, wobei die Stimmen sich zu großen Bögen spannen. Diese Werke wurden noch lange regelmäßig in der Sixtina gesungen, bis sie die Musik Palestrinas endgültig ablöste (1587). — Das vierchörige, sechzehnstimmige Sanctus von Benevoli, der in seiner Salzburger Domeinweihungsmesse die Besetzung bis zur Achtundvierzigstimmigkeit steigert, nutzt die Möglichkeiten der mehrchörigen Satzart voll aus. Kleine Klangstücke kreisen unaufhörlich zwischen den Einzelchören. Die Stimmführung ist der Klangschichtung gewichen. — Von dem römischen Vorkämpfer für die Kantate und ersten Großmeister des Oratoriums, Carissimi, bringt die Sammlung vor allem Chorteile aus seinem beliebtesten Oratorium *Jephta*. Die hier allein mit Generalbaß versehenen vierstimmigen Chöre zeigen große Nachahmungsformen, mächtige Stimmzüge und reiche Chromatik, unterbrochen von schlagenden Sprechtonstellen. Die angeschlossene, kleine dreistimmige Abendmahlsmusik läßt den Text *O sacrum convivium* in einem stützfreien klangdichten Chorsatz gelassen erblühen. — Die opernschreibenden Neapolitaner blieben in ihrer Kirchenmusik von dem altertümelnden römischen Stil abhängig. Die vierstimmige a cappella-Messe aus *e* des Carissimi-Schülers A. Scarlatti zeigt engmaschiges Satzgeflecht mit sehr bewegten und einander nachahmenden Stimmen. Der Satz hält sich vollstimmig durch, allein das *Benedictus* ist als „Duo" gesetzt. Als Belebungsmittel bleiben Taktwechsel und Klangwirkung. — Der Scarlatti-Schüler Durante hat sein Requiem des Behaghelschen Nachlasses durch achtstimmigen Chor, zwei selbständige Violinen und Generalbaß besetzt. Die Schattierungsmöglichkeiten dieser Besetzung werden reich ausgenützt. Die Instrumentalstimmen dringen nicht in den Chorsatz ein. Der Chor stellt Soli und Tutti gegeneinander ab. Die Stimmzüge sind kurz gehalten, trotzdem greift die musikalische Bewegung weit aus. In der Litanei, die vier Chor- und vier Streichstimmen miteinander vereinigt, sind beide Chöre eng verflochten. Die starke musikalische Spannung des Satzes entspricht dem starken musikalischen Vermögen ihres Schöpfers. — Der

[1] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 87f.

Scarlatti-Nachfolger Leo zeigt in seinem doppelchörigen *Miserere* mit Generalbaß wenig Stimmbewegung, nützt dagegen den Text zu chromatischen Wendungen aus. Die Chöre stehen flächig gegeneinander. Manchmal sind Stimmen zu kleinen Soloführungen herausgezogen. Im Psalm *Dixit Dominus* ist der fünfstimmige motettisch gehaltene Chorsatz mit Generalbaß versehen. Der akkordische Stimmklang wird durch scharf herausgearbeitete Solosätze unterbrochen. Eine fünfstimmige Schlußfuge über das Wort *Amen* beschließt das Werk. — Die „Messa a cappella a quattro voci del quinto tuono" des Venetianers Lotti weist noch zur Bach-Zeit Züge des römischen Kirchenmusikerneuerers auf. Ein knappes, stimmverflochtenes *Kyrie*, ein textgedrängtes *Credo*, wortgezeugte Figuren, wenig Laufbewegung, Wechsel der Stimmenpaare, Vierstimmigkeit aller Sätze sind ihr eigen. Im *Miserere* aus *d* halten die Stimmen auf lange Strecken in akkordischem Sprechton. Dazwischen setzt ausdrucksstarke Chromatik ein. Der Sopran beginnt sogleich mit einem Septimensprung. — Die Psalmenvertonungen des wahrscheinlichen Lotti-Schülers Marcello bilden einen Hauptbestand im Behaghel-Nachlaß. Trotz mancher Vorbehalte gegen den „verliebten Marcello" sah sich der Heidelberger Jurist und Musikliebhaber von dem Venetianischen Juristen und Musikliebhaber lebhaft angezogen. Das galt für seine Zeit überhaupt: in einem Oratorium mit der Überschrift „Rettung der Kirchenmusik" (Text: L. Giesebrecht, Musik: K. Loewe), in dessen Mittelpunkt Palestrina steht, wurden Teile einer Marcello-Messe gesungen (1841). Von einer späteren venetianischen Gesamtausgabe finden sich bei Behaghel zwei Bände. Eine Bemerkung auf einem weiteren Abschriftenband zeigt die Beteiligung von Dichter, Musiker und Bearbeiter:

> „Salmi di Davide parafrasati da Ascanio Giustiniani e positi in musica da Benedetto Marcello con accompagnomento di Francesco Mirecki e rivisto dal Maestro Cherubini."

Die freien, in italienischer Sprache gehaltenen „Paraphrasen" über die ersten fünfzig Psalmen sind von Marcello ebenso frei behandelt. Der Text wird von ein bis vier Singstimmen getragen, die zwischen Solo und Tutti wechseln. Zum Generalbaß kommen gelegentlich ein bis zwei selbständige Violinstimmen hinzu. Die Stimmführung ist zumeist lebhaft bewegt, in kleinen Notenwerten gehalten und verläuft oft im Sprechton. Leichte Flüssigkeit wird abgelöst durch ausdruckswillige sprunghafte Stimmführung. Die kantatenartigen Einzelsätze sind jeweils mit genauen Ausdrucksvorschriften versehen. Die Klavierstimme Mirekkis bemüht sich um starken Satzanteil.

Das „Ende" einer großen musikalischen Entwicklung wird von Thibaut als „Anfang" gesetzt. Die nachfolgende „Dekadenz" dieses Endes wird zur „großen Zeit" der Geschichte erhöht.

Die „modernsten" Musiker des Nachlasses sind M. Haydn, Cherubini und Klein. Sie werden mit vorsichtig ausgewählten Werken zugezogen. Baumstark berichtet dazu:

> „Unter sämtlichen neueren Komponisten genossen im Kirchenstil nur M. Haydn, Ett in München und Cherubini seine Verehrung, jedoch Ersterer nur wegen weniger Stücke und Letzterer, den er wegen seiner gedruckten Werke im Kirchenstyle förmlich bedauerte bloß wegen eines Stückes, das meines Wissens nicht gedruckt ist und ihm Cherubini im Manuskripte zum Geschenk gemacht hatte"[1].

---

[1] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 88. Über Cherubini spricht Thibaut selbst a. a. O. S. 78.

Den Beispielen aus der großen mehrstimmigen Kunst hat Behaghel Sammlungen von Choralbearbeitungen und liturgischen Sätzen angeschlossen. Thibaut erkannte, daß gegenüber der sonatenhaften Auflösung der Kirchenmusik seiner Zeit die Grundlage auch der protestantischen Kirchenmusik der Choral bleiben müsse. So geht der erste Abschnitt seines Buches von der 2. Auflage ab „Über den Choral". Ihm schien es dringend notwendig, die

> „Urchoräle jeder Kirche rein und unverletzt zu erhalten. Denn was auch die Kunst hinzutun und verschönern mag, immer wird es doch eine unbestreitbare Wahrheit bleiben, daß Gesänge, welche unschuldig und einfach aus einem begeisterten, tief bewegten Gemüt hervorgingen, einen nie veraltenden unbeschreiblichen Zauber haben und daher auch (wie viele Nationallieder beweisen) ewig frisch und blühend in der Nation fortleben"[1].

Hier legt Thibaut ausführlich dar, was der Heidelberger Kreis von diesen Gesängen für eine Musikerneuerung erwartet. In allen sieht man die Reinheit und Kraft der Ursprünglichkeit und das Feuer erster volklich-religiöser Begeisterung. In den russischen und gregorianischen Melodien verehrt man die ältesten und reinsten, in den Liedern des Johannes Huß und der Brüdergemeinde die kampffrohsten und stärksten Gesänge der Geschichte.

Von hier aus erklärt sich Behaghels Sammelband mit alten russischen und gregorianischen Gesängen, mit Liedern der Brüdergemeinde und des Johannes Huß[2]. Die später gesammelten Choralbearbeitungen des 16. Jahrhunderts fallen nicht unter diese „Urgesänge". Von den beiden vorausgehenden Sammlungen protestantischer Kirchenmelodien hat die erste den Generalbaß ausgesetzt, die zweite nicht. Befreundete Kirchenmusiker zeichnen gelegentlich für die Ausführung. Sie ist im griffigen Satz Note gegen Note gehalten unter reicher Verwendung von Septimenakkorden. Die Herkunft der Melodie wird oft angegeben. Mehr als eine Textstrophe findet sich selten; nur die Hußlieder sind vollständig mitgeteilt. Die gregorianischen Gesänge zeigen neuzeitliche Notierung. Intonationen führen griechische und hebräische Textreste. Liturgische Anmerkungen weisen die böhmischen Lieder auf.

Aufschlußreich für die weitere Erläuterung des Behaghelschen Nachlasses ist ein Vergleich mit der Musikaliensammlung Thibauts[3]. Der Heidelberger Gelehrte hielt „eine reiche musikalische Bibliothek" für ein „Haupterfordernis tüchtiger Singvereine". Er selbst gibt eine Anleitung für ihre Zusammenstellung[4]. Dabei nimmt er den Ausgang von den wenigen Neudrucken, die aus dem verehrten Musikerkreis bisher erschienen waren. Auf die gleichen schmalen Neuausgaben greift auch Behaghel zunächst zurück. Dazu kommen hier Drucke aus der wachsenden Erneuerungsbewegung, die in den letzten Lebensjahren oder nach dem Tode

---

Über das Verhältnis der Heidelberger Musikliebhaber zu den Tonsetzern ihrer Gegenwart vgl. Teil II. [1] Vgl. Thibaut, a. a. O., S. 7.

[2] Vgl. Verz. Nr. 974. Hussitische Lieder waren den Heidelbergern zu gewohntem Spruchgut geworden. Vgl. W. Ehmann, Musikalische Briefe A. F. J. Thibauts, Nr. 38, Neue Heidelberger Jahrbücher, Neue Folge, 1939; weiterhin angemerkt als „Musikal. Br."

[3] Eine ausführliche Zusammenstellung, angelegt zum Verkauf des Bestandes, wurde nach dem Tode Thibauts gedruckt. Vgl. Verzeichnis der von dem verstorbenen Großh. Badischen Prof. der Rechte und Geheimrathe Dr. Anton Friedrich Justus Thibaut zu Heidelberg hinterlassenen Musikaliensammlung, welche als ein Ganzes ungetrennt veräußert werden soll, Heidelberg 1842. [4] Vgl. Thibaut, a. a. O., S. 106ff.

Thibauts herauskamen und sich in seinem Musikalienverzeichnis nicht mehr finden: die Neuveröffentlichungen von Dehn (1837), Rochlitz (1838ff.), Commer (1839f.), Becker (1840), Tucher (1848), Proske (1853ff.) bedeuten ein musikalisches Programm.

Wertvoller jedoch als die Neudrucke erschien den Heidelberger Musikliebhabern die eigene Abschrift der alten Musik. Diese hatte den Reiz des Einmaligen, die Weihe der persönlichen Berührung, den Wert des Zuverlässigen. Thibaut gesteht:

„Auch mag mir manches Gedruckte entgangen sein, weil ich immer besonders bemüht gewesen bin, aus Italien selbst möglichst zuverlässige Handschriften zu bekommen."[1] Zur Erreichung dieses Zieles scheute er keinen Einsatz: „Thibaut gab gerne dem Wunsche Anderer nach um ein Meisterwerk, wenn auch geringen Umfangs, gegen mehrere Stücke von mittlerem Werthe zu erlangen. Allenthalben Verbindungen zu unterhalten, um fortwährend gegen Geld und durch Austausch Schönes und Wichtiges zu erlangen, war sein fortwährendes Streben"[2].

Immer wieder hat er bedauert, daß er aus beruflichen Gründen nicht selbst nach Italien reisen konnte, um dort in den Archiven zu sammeln, wie es etwa Winterfeld (1812), Tucher (1824), Proske (1834—1838) vergönnt war[3]. Um so mehr schickte er junge Freunde auf eigene Kosten in das Land seiner künstlerischen Sehnsucht[4]. So erstellte Thibaut bis zum Entstehen der Proskeschen Musikalienbücherei die größte deutsche Sammlung seiner Zeit mit älterer Musik. Sie enthielt 622 Einzel- und Sammelbände. Die Schätze sollen einen Wert von 30000 Gulden besessen haben[5]. Thibaut lieh unter großem Schaden gern davon aus[6].

Diese großzügige Bereitwilligkeit des großen Freundes machte sich auch Behaghel gern zunutze. Von den hundertfünfundzwanzig Bänden seines Nachlasses sind sechsundvierzig handschriftlich den Thibautschen Beständen entnommen. So hat er das riesige Psalmwerk Marcellos, das Thibaut im Neudruck besaß, Vers um Vers persönlich abgeschrieben; desgleichen auch die Hußlieder, die Thibaut in einem der letzten Druckstücke käuflich erwerben konnte[7]. Schon ein Vergleich der beiden Nummerreihen bestätigt diese Beziehung. Gelegentlich setzt Behaghel hinzu, daß er aus der „Handschrift des Geh. Rath Thibaut" die „Abschrift ge-

---

[1] Vgl. Thibaut, a. a. O., S. 108. [2] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 148.

[3] R. Schumann will dagegen von einer Italienreise Thibauts wissen. Vgl. R. Schumann, Jugendbriefe, hg. von Clara Schumann, Leipzig 1885.

[4] Vgl. Giehne, S. 30 Anm. 3. Auch Gaßner berichtet dasselbe a. a. O., S. 339.

[5] Auch Goethe, der in seinem Haus selbst regelmäßig Singkränzchen hielt, sandte dem Heidelberger Freund aus seinen italienischen Beziehungen neue Noten zur Abschrift (Dezember 1815). Vgl. Boisserée, a. a. O., Bd. II, S. 93. Zu Goethes Singkreis vgl. E. Preussner, Die bürgerliche Musikkultur, Hamburg 1935, S. 130. Wenn Goethe zu seinen „musikalischen Unterhaltungen" gern den Fachmusiker hinzuzog, so blieb er bei Thibaut zunächst ausgeschaltet. Im Sammeleifer wandte sich Thibaut selbst an Rothschild. Vgl. Boisserée, a. a. O., Bd. I, S. 563. Der Briefwechsel mit seinem Berliner Freunde Klein ist ein einziger Kampf um Notenerwerb (Musikal. Br. Nr. 15ff.). Die Briefe berichten auch von mehreren Notensendungen Zelters nach Heidelberg; dazu von Musikankäufen in Hannover, Leipzig, Frankfurt a. M., Rom, Venedig, Florenz, Paris. Vgl. G. Schilling, Nekrolog, in: Jahrbücher des deutschen Nationalvereins für Musik und ihre Wissenschaft II (1840), S. 128. Auch von einem ehemaligen Schüler, W. v. Dittmar in Livland, erwartete er voller Ungeduld einen „Schatz", für den ihm „tausendmal in Gedanken die Hände geküßt werden" (Brief ohne Datum). Die Einsichtnahme verdanke ich Herrn Dr. F. v. Schroeder, Freiburg i. Br.

[6] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 150. [7] Vgl. Thibaut, a. a. O., S. 9.

nommen" habe[1]. Die enge Verbindung beider Sammlungen wird auch dadurch deutlich, daß besonders ausgeprägte Stücke häufig in den gleichen Ausgaben in beiden Verzeichnissen stehen[2]. Oft schreibt Behaghel nur Werkteile aus Thibauts Bestand ab, etwa bei Händels Oratorien.

Über die erreichten Neudrucke und Abschriften der wertvollsten Schätze Thibauts hinaus ist Behaghel bemüht, auch selbständig handschriftlich weiter zu sammeln. Von Italien bis nach Kurland reicht sein Sammelgebiet. Wenn möglich, vergleicht er auch hier das Gewonnene mit den entsprechenden Abschriften Thibauts[3]. Auch im Heimatland Baden reist Behaghel umher, sucht und schreibt ab, was ihm geeignet erscheint[4]. Dabei ist er, im Gegensatz zu Thibaut, der Kunst des Spartierens mächtig und stellt die Partituren selbst zusammen[5]. Die Selbständigkeit Behaghels gegenüber Thibaut zeigt sich auch darin, daß er von den gleichen Musikern oft andere Werke gesammelt hat als sein älterer Freund. So besitzt er z. B. die Missa Papae Marcelli in der ursprünglichen sechsstimmigen Fassung, die bei Thibaut fehlt. Behaghel hatte sie schon vorher abgeschrieben (1843), ehe sie durch Proske in Deutschland erstmals zum Neudruck kam (1850)[6]. Die sammlerische Selbständigkeit Behaghels erweist sich besonders nach dem Tode Thibauts (1840). Er hat hier nicht nur die Werkauswahl der von beiden Freunden verehrten Musiker vermehrt, sondern stieß vor allem in die Musik des deutschen 16. Jahrhunderts und der Niederländer vor, die von Thibaut kaum berücksichtigt worden war[7]. Die Bestände deutscher Choralbearbeitungen Behaghels stehen unter dem Einfluß der Winterfeldschen Neuausgaben (1843—1847)[8]. Auffallend bleibt, daß Behaghel ausschließlich kirchliche Musik zusammenbrachte, während Thibaut in seinem Nachlaß zugleich Opern, Madrigale, Tischgesänge u. ä. führt. So hat auch Behaghel aus dem Werk Heinrich Alberts, das Thibaut nicht besaß, nur

---

[1] „Die Handschrift des Geh. Rath Thibaut, von welcher ds. Abschrift genommen worden, ist von Galtona Rosati a. compagni alla via del Babnino nr. 117 in Roma." Vgl. Verz. Nr. 880.

[2] Vgl. Verz. Nr. 965.

[3] „Bh. Abschrift von einer Handschrift des Gulefsky aus Kurland 1829, umgeschrieben und dann verglichen mit einer Handschrift des H. Geh. R. Thibaut 1833". Vgl. Verz. Nr. 879. Einen Einblick in die Abschreib- und Vergleichsarbeit Behaghels gibt auch eine spätere Anmerkung: „Im Manuskript von Thibaut stimmt nr. 3 u. 4 bis auf wenige Noten überein; nur steht 3 eine Oktave höher und hat 4 keinen Text. Hier folgt die Melodie nr. 4 und sind die Abweichungen von nr. 3 rot beigeschrieben". Vgl. Verz. Nr. 975, 6.

[4] Vgl. Verz. Nr. 975.

[5] „In Partitur gebracht am 25. Dezember 1841 Bh." Vgl. Verz. Nr. 886. „Bh. aus den einzelnen Stimmen zusammengetragen. Februar u. April 1834." Vgl. Verz. Nr. 965. Thibaut hat für diese Arbeit stets Berufsmusiker bemühen müssen. Das geht aus den Briefen an Klein hervor. Für das einfache Abschreiben beschäftigte er Tanzmusiker der Stadt und war voller Ungeduld, wenn sie bei einem besonders guten Weinjahr vor Tanzen, Spielen und Trinken die Abschreibearbeit vernachlässigten.

[6] Vgl. Verz. Nr. 963.

[7] Vgl. Verz. Nr. 975. Die „Flamländische Musik" hat Thibaut erst spät entdeckt. Vgl. Musikal. Br. Nr. 9, 42.

[8] Vgl. Verz. Nr. 975, 8, 10. Behaghel bemerkt selbst: „Nachfolgende Tonsätze mitgeteilt von Winterfeld (in Dr. Martin Luthers deutsche geistliche Lieder nebst den während seines Lebens dazu gebräuchlichen Singweisen) können zeigen, wie die Komponisten in Luthers Zeit und bald darauf die geistlichen Lieder zu behandeln, zu harmonisieren pflegten". Vgl Verz. Nr. 975, 8, S. 85.

geistliche Sätze ausgewählt, und fügt hier, gegen seine sonstige Gewohnheit, alle erreichbaren Textstrophen hinzu. Der Theologe mag diese einseitige Blicknahme erklären. Dazu kommt, daß man auch im Heidelberger „Singverein" der Ansicht war: eine Erneuerung der musikalischen Kunst muß von der Kirchenmusik ausgehen. Auch Goethe teilte diese Auffassung. Das Verzeichnis nennt an Ausnahmen einige Opernduette, eine Kanzonensammlung und einige englische „Nationallieder". Die beiden letzten Sammlungen wurden jedoch nicht von Behaghel zusammengetragen, zeigen andere Schrift, anderes Papier und andere Datierung[1].

Die Sammeltätigkeit Behaghels umspannt neunundzwanzig Jahre (1822—1851). Die meisten Eintragungen fallen in das letzte Lebensjahrzehnt Thibauts (1830 bis 1840). Elf Jahre nach dem Tode des Freundes findet sich die letzte Eintragung. Zehn Jahre später starb auch Behaghel. Er hat in seiner Musikaliensammlung die Mahnung des Freundes erfüllt, in der das Sammelgebiet ausgemessen wird:

> „Echte Urchoräle der verschiedenen Kirchen, Werke im reinen Kirchenstil, Werke im Oratorienstil, und endlich ausgewählte Nationalgesänge aller Völker der Erde, so bekommt man des Ernsten und Heiteren, des Stürmischen und Sanften, des Frommen und Geistreichen wie des Tiefsinnigen und Romantischen eine ... überschwengliche Fülle"[2].

Die ausschließliche Neigung zur (geistlichen) Gesangsmusik wird schon im Verzeichnis Behaghels deutlich. Die Instrumente sollen die Musik verdorben haben:

> „Die wahre Gestalt und Fülle und Selbständigkeit der kirchlichen Vocalmusik ist an der Wassersucht des Instrumentalismus gestorben"[3].

Allein im Gesang sah man die künstlerischen Ideale offenbart:

> „Dieses Getreibe und diesen Ungeschmack des Instrumentalismus hat sich aber die Vocalmusik zum Muster genommen. Die Vocalmusik, der reinste musicalische Erguß der menschlichen Seele, zum wahresten Ausdruck allen, selbst der momentanen Seelenregungen geschaffen, aus einem Organe hervorgehend, welches von der Mechanik gänzlich unabhängig ist, in unmittelbare Verbindung stellbar mit dem Worte, und in der natürlichsten Vereinigung mit der Mimik — die Vocalmusik wird immer der höchste Strebe- und Glanzpunkt der musikalischen Kunstthätigkeit bleiben, solange nicht mit der Ästhetik die menschliche Seele in der Welt erstorben ist. Als eine solche war sie erkannt vom grauesten Alterthume an"[4].

Die ausschließliche Verehrung für das Gesangliche geht so weit, daß der Sammler bei den Werken mit selbständigen Instrumenten nur die Gesangstimmen herausschreibt, da die Instrumentalbegleitung „oft das Gute des Gesanges geradezu zerstört"[5]. Man glaubte, die „reine Kirchenmusik" noch einmal zu säubern und sie auf diese Weise gleichsam in doppelter Reinheit erstrahlen lassen zu können. Behaghels Nachlaß weist keine einzige Instrumentalstimme auf[6]. Die instrumentreichen Oratorien Händels, die Werke Hasses, Cherubinis, die Psalmabschriften Marcellos bestehen nur im Chorsatz. Die beiliegenden Stimmen sind ausschließlich Chorstimmen. Thibaut richtet einen ganzen Teil seiner Streitschrift gegen „Das Instrumentieren". Die hingebungsvolle Verehrung des a cappella-Ideals geht so

---

[1] Vgl. Verz. Nr. 955, 956, 975, 6.

[2] Vgl. Thibaut, a. a. O., S. 115.

[3] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 119.

[4] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 108ff.; nähere Auslegung dieses Auspruches vgl. Teil II.

[5] Vgl. Thibaut, a. a. O., S. 41.

[6] Eine Ausnahme bildet das *Stabat mater* von Pergolesi. Verz. Nr. 965, 2. Jedoch zeigen die wenigen Blätter eine fremde, sonst nicht vorkommende Hand und anderes, sonst nicht verwendetes Papierformat.

weit, daß man glaubt, Werke gemischter Besetzung noch „reiner", noch „edler", noch „geistvoller" erstehen lassen zu können, wenn man sie ohne Instrumente mit einem kleinen Chor in einem „guten Saal" mit „tüchtiger Pianofortebegleitung aufführt[1]. Aus der neueren Oper ist allein Gluck vertreten, der Erneuerer der dramatischen Musik vom chorischen Singen her. Mit den Instrumenten lehnt man für die „wahrhafte Kunst" das „Graziöse, Flüchtige, Hüpfende, Rauschende, Stürmische, Tänzelnde, Gemeine" ab. So hat Behaghel nach eigenen Anmerkungen bei seinen Abschriften auch die selbständigen instrumentalen Zwischenspiele fortgelassen und seine Taktzählung sogar über sie hinweggeführt. Häufig setzt er auf dem Umschlagtitel die Bezeichnung *a cappella* hinzu.

Eine besondere Bedeutung kommt dagegen im Nachlaß Behaghels dem Klavier zu. Schon unter den Druckwerken muß der häufige Klavierauszug auffallen. Bezeichnend ist auch, daß beim Fortlassen aller Instrumentalstimmen die Generalbaßstimme stets beibehalten wird. Zumeist ist sie vollgriffig ausgesetzt. Selbst vielen a cappella-Sätzen sind Klavierauszüge unterlegt. Offenbar hat Behaghel nach seinen Gesangsvorlagen eigenhändig Klaviersätze angefertigt. Thibaut berichtet stolz über solche Arbeiten an Klein (Musik. Br. Nr. 16, 27). Umgekehrt benutzte Behaghel Klavierauszüge, um daraus den vollständigen Chorsatz wieder zu erstellen[2]. Das Klavier machte einen Wesensbestandteil im Musizieren der Heidelberger Liebhaber aus. Ein Bild des Thibautschen Singabends zeigt den Leiter inmitten seiner Sänger am Flügel. Ein andres Instrument ist nicht zu sehen. Vom Flügel aus leitet auch Fasch den häuslichen Chor in Berlin. Man überträgt die Orchester-Dirigierweise des 18. Jahrhunderts auf den Chor. Neue Gesangsmusik wird auf ihren Wert hin am Klavier erprobt. In einsam-glücklichen Nächten versenkte sich der Musikfreund am Klavier in die Chormusik der verehrten Musiker der Vergangenheit:

> „In den nächtlichen Stunden der Einsamkeit, wenn ich bei diesen Freunden am Klavier sitze, könnte ich keinem Menschen gram sein"[3].

Aus seiner Wertschätzung der Klavierbegleitung zum Chorsingen gab Thibaut genaue Spielanweisungen:

> „Ich setze aber bei einer Fortepiano-Begleitung voraus, daß der, welcher spielt, kein Stümper ist, also nicht einen Klavierauszug ableiert, nicht die Stimme aus dem Auge verliert und nicht durch seine Quickeleien Aufsehen zu erregen sucht; sondern daß er, sozusagen, alle Stimmen in den 10 Fingern hat, überall nachhilft, wo Stimmen in das Wanken kommen, und mit der rechten Hand so viel wie möglich in der volltönenden Mitteloktave arbeitet, immer bemüht, durch tüchtige Akkorde recht fühlbar zu machen, in welcher Tonart die einzelne Stimme liegt"[4].

---

[1] Vgl. Thibaut, a. a. O., S. 77.

[2] So bemerkt Behaghel zu einem *Crucifixus* von Lotti: „rest [auriert] aus einem Klavierauszug 4. Sept. 1833. Ist auch abgedruckt in der Allgem. musik. Zeitung von 1819, nr. 50." Vgl. Verz. Nr. 975, 3.

[3] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 5. Noch in der Todeskrankheit sucht Thibaut Stärkung am Klavier: „Am 23. März klagte er Abends über Unwohlseyn, die Seinigen baten ihn, sich niederzulegen, er aber, der sich niemals schwach nachgab, wollte nicht, sondern setzte sich zum Klavier, um sich, wie schon so oft, Kraft und Freudigkeit an einem Meisterwerke zu holen. Geistig half es ihm auch jetzt wieder und er äußerte den besorgten Angehörigen, er habe sich an seinem lieben Engelsklaviere wieder gestärkt, man müsse sich nicht nachgeben; körperlich aber war diesmal keine Hilfe mehr." Vgl. Neuer Nekrolog . . . S. 360f.

[4] Vgl. Thibaut, a. a. O., S. 77.

Wenn Ett und Proske die „alten Meister“ von Kirche und Liturgie aus entdeckten, so näherten sich ihnen Thibaut und seine Freunde von der Gelehrtenstube und vom Klavier her. Im Klavier wachsen hier das gebildete Haus der Gegenwart und die Kirchenmusik der Geschichte zusammen[1]. Die mit Inbrunst gehegte Verschmelzung beider Welten geht so weit und ist so ausschließlich, daß sich ein großes oratorisches Chor- und Orchesterwerk darin zu einem Gesangsstück mit Klavierbegleitung wandelt und in dieser Form der ursprünglichen Besetzung weit vorgezogen wird. Von hier an bleibt das Chorsingen, bis in jede Übungsstunde hinein, an das Klavier gekettet.

Behaghel schreibt seine Partituren und Stimmen mit behutsamer Treue gegen die Vorlage ab. Häufig werden sogar rhombische Notenformen in alter Mensur abgemalt. Die Notenwerte sind nicht verkürzt. Jede Stimme hat ihr eigenes Liniensystem, das jeweils mit den alten Schlüsseln versehen ist. Taktstriche werden quer durch die ganze Stimmengruppe gezogen. Erhöhungszeichen stehen unmittelbar vor der einzelnen Note. Synkopische Rhythmen werden beim Übergang in den nächsten Takt aufgeteilt und durch Bindestriche wieder miteinander verbunden. Auch die Longa-Schlußnoten sind taktmäßig untergegliedert. Der Schreiber hat oft Takt für Takt nummeriert und erreicht dabei Ordnungsziffern größter Höhe[2]. Damit folgt Behaghel in seinen Abschriften dem steten Wiederherstellungsgrundsatz: „Aut sit ut est, aut non sit“ (Proske). Auch Thibaut wendet sich mit Schärfe gegen jede neuzeitliche Zutat:

> „Was würden ... unsere Alterthums- und Kunstfreunde dazu sagen, wenn sich Jemand beikommen ließe den hellenischen Statuen moderne Kleider anzumeißeln und die Figuren raphaelischer Bilder mit neumodischen Kleidungsstücken zu überpinseln?“[3]

So lehnt der Kunstrichter Mozarts Neubearbeitung und -ausgabe von Händels „Messias“ in längerem Gutachten ab.

> „Nämlich er forderte, daß in solchen Ausgaben von Niemandem etwas zugesetzt und nichts hinweggelassen werde.“[4] „Und überhaupt wer will sich denn einen Homer, Dante, Shakespeare nach dem neuen Geschmack zustutzen und aufputzen lassen“[5].

Änderungen der Vorlage gibt Behaghel in seinen Abschriften eigens an. Zu einem „Ecce quo modo“ von Gallus bemerkt er:

> „So teilt Hiller im 6ten Theil seiner Motettensammlung dieses Stück des Gallus (= Handel) mit, bekennt jedoch, daß er sich folgende Veränderungen erlaubt hat. 1. hat er es aus dem Allabrevetakt in den 3/2 Takt gesetzt, 2. hat er an einigen Stellen einen

---

[1] Die Übertragung von Gesangswerken auf das Klavier war von der Intavolierung und den Anfängen des Generalbaßspiels her eine alte Übung. Im 18. Jahrhundert stellte man aus dem Orchestersatz einen Klaviersatz für die Hausmusik her. Durch Weber, Bülow, Liszt erhielten die Klavierauszüge von Opern und Symphonien eine selbständige Bedeutung. Zahlreiche a cappella-Drucke der musikalischen Wiederhersteller jener Zeit führen einen Klavierauszug mit. Da Thibaut in geübteren späteren Jahren sich innerhalb eines Werkes nur von solchen Stellen Klavierauszüge anfertigte, die er nicht aus der Partitur unmittelbar spielen kann, darf man annehmen, daß die Unfähigkeit des Partiturspielens mit Anlaß zur Entstehung des Klavierauszuges überhaupt wurde (Musikal. Br. Nr. 27). Thibaut legt Wert darauf, daß der Klavierauszug „jede Note“ der Partitur enthält.

[2] Thibaut weist auf die Wichtigkeit der Taktnummerierung eigens hin. Vgl. Thibaut, a. a. O., S. 114. [3] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 102.

[4] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 147. [5] Vgl. Thibaut, a. a. O., S. 76.

Septimenakkord eingeschoben, der sich bei Gallus nicht findet. 3. hat er den kanonischen Eintritt der Stimmen gewählt, bei ‚In pace factus‘ 4. hat er den 2ten Theil der Motette wiederholt, 5. hat er, um die Stimmen nicht über ihren Umfang zu lassen, an 2 Stellen Änderungen gemacht ... 6. hat er eine Modulation die den Modernen fremd ist, geändert ... Bh. 5. 1. 1836“[1].

Auch die Frage der Vorzeichensetzung wird möglichst nach dem Willen des Tonsetzers entschieden. Bei einem „Kyrie“ von Faugues heißt es:

„Im Original ist kein b vorgezeichnet, doch ist es ohne Zweifel zu setzen, weil der bekannte Tenor *‚l'homme armé‘* im Tone *G* mit kl. Terz steht“[2].

Nach einem „Domine Jesu“ von Cordanz stellt Behaghel fest: „Commer hat hier *es* im Baß eigens vorgezeichnet“[3]. Zu einem Josquinsatz findet sich die Bleistiftbemerkung des Sammlers:

„Alle Kreuze in diesem Stück sind verdächtig; sie scheinen eine Zuthat des Herrn Rochlitz“[4].

Die einzigen Zutaten des Abschreibers bestehen in Zeitmaßvorschriften und Vortragszeichensetzung. Bei der Angabe des Zeitmaßes fällt auf, daß die langsamen Gangarten vorherrschen. Der langsame Fluß der Musik gehört für diese Kunstauffassung mit zur Vorstellung des „Erhabenen“[5]. Thibaut klagt Klein gegenüber, daß bei einer Heidelberger „Messias“-Probe „alles viel zu schnell“ genommen würde (Musikal. Br. Nr. 16). In der kunstvollen Abschattierung langsamer Zeitmaße wird große Vielfalt erreicht: „Lento, Grave, Adagio, Adagio molto, Adagietto, Largo, Larghetto, Andante, Andantino“ u. ä. Im Ausarbeiten und Auswiegen der Zeitmaße geht man von der langsamen Grundhaltung aus. Trauererfüllte, ausdrucksstarke Texte herrschen vor. Immer wieder wird ein *Requiem*, immer wieder ein *Cruzifixus* oder ein *Miserere* abgeschrieben. Auf die Auswahl eines *Sanctus* oder *Gloria* verfällt der Sammler nur selten. Die Vortragszeichen sind zumeist mit roter Tinte eingetragen. Sie finden sich vor allem in den Sätzen, die Behaghel aus der Thibautschen Sammlung abgeschrieben hat. Man darf also annehmen, daß sie von Thibaut selbst stammen und daß der „Singverein“ seine Chöre in dieser Weise ausgeführt hat. Stärkegrade werden durch die Zeichen *p*, *mf*, *fr* angegeben. Vereinzelt treten auch *pp*, *ff* auf. Kennzeichnend ist die starke Dynamisierung der Musik. Die Bezeichnungen *cr.*, *dcr.*, <> werden sorgsam eingesetzt. Langes, langsames Anschwellen im *cr.* und plötzliches Abschwellen ins *p* sind beliebt. Jedoch findet auch schneller und häufiger Wechsel der Stärkegrade von Takt zu Takt statt, obschon sich Thibaut im Kampf gegen die instrumentale Wirkungsmusik scharf gegen den häufigen und plötzlichen Lautstärkenwechsel wendet. Die Schlüsse werden gern bis zum *f* auf dem vorletzten Ton gesteigert, um dann plötzlich mit dem letzten Akkord in einem hauchenden *p* zu versinken. Bei den neueren Sätzen finden sich an den Schlüssen auch die Eintragungen *ritardando et diminuendo*, *calando*, *morendo*, *tardendo*. Alle Stimmen eines Satzes werden durch die Vortragszeichen jeweils gleich behandelt. Darin äußert sich das akkordische Denken der Sammler.

Der Archäologe Parthey, der während seiner Heidelberger Studienzeit (1819

[1] Vgl. Verz. Nr. 975, 3. [2] Vgl. Verz. Nr. 975, 5.
[3] Vgl. Verz. Nr. 975, 3. [4] Vgl. Verz. Nr. 975, 4.
[5] Vgl. Besseler, a. a. O., S. 9.

bis 1820) an den Singabenden im Hause Thibaut teilnahm, macht über die Zeitmaßnahme und Dynamisierung aufschlußreiche Beobachtungen:

„Jene alten italienischen Kirchenstücke sind bekanntlich meist in ganzen und halben Taktnoten, selten in Vierteln geschrieben. Man überließ es der Einsicht des Kapellmeisters [Thibaut] das richtige Tempo zu fühlen und durchzuführen. Doch hatten jene dicken Noten vor 300 Jahren nicht dieselbe Tondauer wie jetzt; die geistlichen Musiken in der päpstlichen Kapelle gehn heut zu tage, nach ununterbrochener Tradition der Sänger einen lebhaft bewegten Schritt, der dem ungewohnten Ohre des Nordländers manchmal sogar zu munter vorkommt. — Thibaut nahm aber die alte Notenschrift in ihrer ganzen Schwere und kannte kein anderes Tempo als Largo; einen Vierviertеltakt alla breve zu nehmen, fiel ihm gar nicht ein. Überdies machte seine geringe Fertigkeit im Klavierspiel ihn stets zur langsameren Bewegung geneigt, und so kam es denn, daß die Sänger kaum für einen Takt Athem genug hatten. Abgesehen von der dadurch veranlaßten Anstrengung wurde auch der Karakter vieler Musikstücke, die einen schnelleren Gang erforderten, wesentlich verändert. Klein hatte im richtigen Verständnis der alten Meister oft mit Thibaut darüber vergebens unterhandelt; dieser blieb bei seiner vorgefaßten Meinung, daß ein irgend beschleunigtes Tempo die Wirkung der frommen Musik beeinträchtige. — Ein andrer Übelstand war der, daß Thibaut vom Generalbaß und Kontrapunkt nur wenig verstand, es fehlte ihm daher die technische Kenntnis, um die rhythmische Gliederung der Musikstücke zur gehörigen Geltung zu bringen. Er begnügte sich durch Abwechslung von *Piano und Forte* den schleppenden Vortrag etwas zu beleben, wobei er, wie uns scheinen wollte, nicht immer von einem ganz richtigen Gefühle geleitet ward"[1].

Auch die Bemerkung Gg. Webers scheint sich auf die eigenwillige Vortragsweise zu beziehen:

„Feine Kenner der Musik hatten an der Korrektheit der Ausführung allerlei auszusetzen"[2].

Hier wirkt sich zugleich das verehrte Vorbild des Sixtinischen Chores aus, von dem Thibaut durch persönliche Erzählungen und Zeitschriftenberichte wußte. Das vorbildliche Glanzstück der päpstlichen Sänger war das schon erwähnte *Miserere* von Allegri, das seit 200 Jahren regelmäßig in der Karwoche gesungen, die Kunstfreunde aller Welt herbeilockte. Durch das Vorbild dieses Bußpsalms war die Richtung der Textauswahl im voraus festgelegt. Als musikalische Wirkungsmittel werden in zeitgenössischen Aufführungsberichten u. a. immer wieder das betont langsame Zeitmaß und die besonders starke Dynamisierung angegeben, die von den Kastratensopranen zu mächtigen Gegensatzspannungen gesteigert wurden[3]. Thibaut spricht in seiner Schrift ausführlich und begeistert über dieses Werk[4]. Er besaß es selbst und ließ es gern singen. Sein Nachlaßverzeichnis bringt dazu die Bemerkung:

„Von einem päpstlichen Sänger mit allen Verzierungen und Andeutungen des Vortrags aufgesetzt wie es jetzt in der Sixt. Capelle gesungen wird, d. h. seit 1824; — auch bei dem Anhören revidiert" (Nr. 2).

Die Besetzungsfrage wurde für den Thibaut-Behaghel-Kreis durch die ausschließliche Chor-Klavier-Verkoppelung einfach gelöst. Zur Ausführung gibt Behaghel jedoch gelegentlich einige persönliche Anweisungen. Bei einem Marcello-Psalm heißt es:

---

[1] Vgl. G. Parthey, Jugenderinnerungen, Handschrift für Freunde, hg. von E. Friedel, Berlin 1907, Bd. II, S. 317f. Parthey, dessen Schwester Lili die Frau Kleins wurde, verließ später wegen eines „Brustbeschwerdens" den „Singverein" Thibauts und scheint dem Kreise der Frau Prof. Kayser nahegetreten zu sein (Musikal. Br. Nr. 34). Auf das Eintragen und Einhalten der Vortragszeichen legte Thibaut größten Wert. Vgl. Thibaut, a. a. O., S. 113.

[2] Vgl. Gg. Weber, Heidelberger Erinnerungen, Stuttgart 1886, S. 138.

[3] Vgl. Amann, a. a. O., S. 39ff. [4] Vgl. Thibaut, a. a. O., S. 66ff.

„Jeder Satz wird zunächst von Frauenstimmen gesungen, da freilich alles eine Oktave höher liegt, dann von Männerstimmen, wie hier geschrieben ist"[1].

Zu einem *O Domine Jesu* von Palestrina schlägt Behaghel vor:

„Die Wiederholungen wurden von einem andern Chor gesungen, der am Altar, also am entgegengesetzten Ende der Kirche aufgestellt war; um dieses einigermaßen auszudrücken, sind sie ganz leise zu singen"[2].

II. Anton Friedrich Justus Thibaut

Lebensabriß

Der Mittelpunkt des Heidelberger Musikliebhaberkreises und der Anreger der Behaghelschen Sammlung ist Anton Friedrich Justus Thibaut[3].

„Thibaut selbst hat nichts über sein Leben hinterlassen, er scheint sogar alles Aufschreiben davon vermieden zu haben, weil es ihm widerstrebte, der dabei meistens unvermeidlichen Selbstbewunderung zu fröhnen; aber in heiteren Stunden pflegte er wohl Dies oder Jenes zu erzählen" (Guyet).

Aus solchen Erzählungen schöpfen die zeitgenössischen Berichte. Thibaut,

„der alle solche Schaustellungen des belorbeerten Ichs verabscheute, und namentlich über die jetzt so beliebten Veröffentlichungen von Briefen, die an sich nur dem Heiligthume der Freundschaft angehörten, mit Recht tief entrüstet war",

ist auch in brieflichen Äußerungen nur flüchtig zu fassen[4]. Sein Lebensweg wird am knappsten von einem späteren Amtsnachfolger gezeichnet:

---

[1] Vgl. Verz. Nr. 922, 1.

[2] Vgl. Verz. Nr. 957. Zur Stärke der Besetzung und zur Aufstellungsweise vgl. Teil II.

[3] Zur Lebensbeschreibung Thibauts vgl. an allgemeinen Würdigungen: E. Landsberg, Abs. Thibaut, in: Allgemeine deutsche Biographie, hg. von d. königl. Akademie der Wissenschaften, Leipzig 1894, S. 737ff.; v. Stintzing (juristische Würdigung); O. Giehne (musikalische Würdigung) Abs. Thibaut, in: Badische Biographien, Bd. II, S. 345ff., 374ff.; E. Baumstark, A. F. Thibaut, Blätter der Erinnerung für seine Verehrer und für die Freunde der reinen Tonkunst, Leipzig 1841; C. J. Guyet, A. F. Thibauts juristischer Nachlaß, Berlin 1841, Bd. I, Vorwort; J. Lampadius, Almanach der Universität Heidelberg auf das Jahr 1813, Heidelberg 1812, S. 126ff. (mit Schriftenverzeichnis); J. Günther, Lebensskizzen der Professoren der Universität Jena seit 1558—1858, Jena 1858; Neuer Nekrolog der Deutschen, Weimar 1840, S. 356ff. (mit Schriftenverzeichnis); E. J. Bekker, Vier Pandektisten, in: Heidelberger Professoren aus dem 19. Jahrhundert, hg. von K. Friedrich, Heidelberg 1903, Bd. I, S. 164ff.; O. Karlowa, A. F. J. Thibaut, in: Ruperto Carola, hg. von K. Bartsch, Heidelberg 1886, S. 167ff.; R. Heuler, a. a. O., S. IXff. Zahlreiche Zeitschriften brachten Nachrufe. Bildnisse Thibauts sind zugänglich durch Heuler, a. a. O., Titelbild; J. Abert, R. Schumann, Berlin 1920, S. 28; F. Baser, Das musikalische Heidelberg seit den Kurfürsten, o. J., S. 78; Besseler, a. a. O., S. 8; F. S. Gaßner, a.a. O., II (1842), Titelbild; Karlowa, a. a. O., S. 170. Jedoch wird von Zeitgenossen immer wieder behauptet, daß seine empfindsame Natur und sein stets wechselndes Aussehen ein wirklichkeitsechtes Abbild verhindert hätten. Eine Beschreibung der äußeren Erscheinung gibt Guyet, a. a. O., S. XXV. Über die uneingeschränkte Anerkennung seiner Freunde hinaus finden sich seine Eigenschaften kurz kritisch gekennzeichnet bei Bekker, a. a. O., S. 165. Landsberg faßt zusammen, a. a. O., S. 737: „Diese Mischung hugenottischer Strenge, französischer praktischer Vernunft und Lebhaftigkeit und deutscher Wissenschaftlichkeit und Bürgerlichkeit ist in Thibauts Persönlichkeit deutlich wahrnehmbar."

[4] Briefe Thibauts sind zu finden bei: H. Düntzer, Zur deutschen Literatur und Geschichte. Ungedruckte Briefe aus Knebels Nachlaß, Nürnberg 1858 (8 Briefe an den Hauptmann K. L. v. Knebel in Jena); K. Hugelmann, Aus dem Leben A. F. J. Thibauts, in: Preußische Jahrbücher, hg. von H. v. Treitschke, XXXXV (1880), S. 470ff. (15 Briefe an den Kieler Studienfreund und Gutsverwalter W. J. Kalmann in der Steiermark); F. Lautenschlager, Die

„Geboren [1772] zu Hameln und in günstigen Familienverhältnissen auferzogen, [aufgewachsen in Hannover], studiert er seit 1792 in Göttingen. Geht im folgenden Jahre nach Königsberg und hört hier besonders die Vorträge von Kant; kommt 1794 nach Kiel, macht 1796 den Doktor mit einer Dissertation: de genuina juris personarum et serum indole; gleichfalls in Kiel wird er 1797 Adjunkt, 1798 außerordentlicher und 1799 ordentlicher Professor. 1802 geht er nach Jena, 1806 [1805] nach Heidelberg, um hier bis zu seinem Tode als erster Professor des Römischen Rechtes tätig zu sein" (Bekker)[1].

Heidelberg wurde der Ort seiner eigentlichen Wirksamkeit. Neben seiner juristischen Berufsarbeit, die zu Anfang umrissen wurde, und seiner musikalischen Liebhabertätigkeit, die nun zu schildern ist, stand seine Beteiligung am politischen Geschehen:

„Er war die imponierende Persönlichkeit, an die man in jeder kritischen Lage sich wandte; wo es galt, einen Konflikt zwischen Universität und Regierung auszugleichen, tumultuarische Auftritte in der Studentenwelt zu beruhigen, da übertrug man Thibaut das Amt der Vermittlung und Versöhnung." (Gg. Weber).

Thibaut nahm an Abordnungen teil mit Aufträgen an Metternich, Schwarzenberg, Kaiser Alexander (Stoll). Er ist zweimal zum Prorektor (1805, 1821) und einmal als Vertreter der Universität in die erste Kammer gewählt worden (1819). Darüber berichtet Creuzer[2]. Seiner Natur nach zog er sich aus dem Leben in der Öffentlichkeit mehr und mehr zurück und schloß sich im Kreis seines „Singvereins" und weniger Freunde ein. Aus dem Streben nach ruhiger Lebens- und Wissensbetrachtung, aus dem Beharrungswillen am Ort und einer „Gesinnung der Treue" (Thibaut), lehnte er ehrenvolle Rufe nach Kopenhagen, Greifswald, Halle, Mitau, Göttingen, München, Leipzig ab. Er starb, „ein restauriertes Bildnis des unsterblichen Händel" in den Händen (1840).

Wiederbelebung der Heidelberger Juristenschule nach dem Übergang der Universität an Baden, in: Neue Heidelberger Jahrbücher, Neue Folge, 1936, S. 68ff. (2 Briefe an den Professor der Rechte G. A. Heise in Heidelberg); K. A. v. Reichlin-Meldegg, H. E. G. Paulus und seine Zeit, Stuttgart 1853, S. 38f. (1 Brief an den Professor der Theologie H. E. G. Paulus ehemals in Jena); W. Ehmann, Musikalische Briefe A. F. J. Thibauts, Neue Heidelberger Jahrbücher, Neue Folge, 1939 (je 1 Brief an den Buchhändler Mauke [?] in Jena, Gerichtsrat G. Freiherr v. Tucher in Nürnberg, Hofrat R. G. Kiesewetter in Wien, 11 Briefe an den Hoforganisten Ch. H. Rinck in Darmstadt, 29 Briefe an den Komponisten B. Klein in Berlin). 2 Briefe an den Justizrat G. Hufeland in Jena (Preußische und Bayrische Staatsbibliothek), 4 Briefe an den Hofrat O. Th. Welcker in Freiburg i. Br. (Universitätsbibliothek Heidelberg), 3 Briefe an Dr. W. v. Ditmar (im Besitz des Herrn Dr. F. v. Schroeder, Freiburg i. Br.).

[1] Zur Überprüfung der Lebensdaten vgl. Hugelmann, a. a. O., S. 473ff. Thibauts Vater, der aus einer französischen Emigrantenfamilie stammte, lebte als Major in hannoverschen Diensten. Von seinen 8 Kindern war Anton Friedrich Justus das älteste. Dieser heiratete die 16jährige Jette Ehlers, eine Tochter des Kieler Philosophieprofessors Martin Ehlers. Die überlebenden Kinder dieser Ehe sind aus dem Testament ersichtlich: „Witwe: Henriette Dorothea Christiane Friederike geb. Ehlers in erster Ehe, aus welcher folgende 4 Kinder entsprossen und am Leben vorhanden sind: 1. Carl Theodor, Dr. jur. u. Bibliothekars-Sekr. hier. 2. Bertha Maria Friederike, unverehelicht, 3. Marie Caroline Ernestine, verehelicht an Gerichtspraesident Robert Wilhelm Herrmann in [?], 4. Emil Friedrich Eduard, praktischer Arzt in Mannheim. Alle anwesend bey gegenwärtigem Act." Thibauts Frau, die ein besonderes Witwengehalt erhielt, starb 1857, die kränkliche Tochter Bertha 1863. Der älteste Sohn Carl verschied nach eingetretener Geistesumnachtung 1881. Der jüngere Sohn Emil soll um 1880 einem Verkehrsunfall in Stuttgart zum Opfer gefallen sein. Aufgestellt nach der „Verlassenschaft" Thibauts im General-Landesarchiv Karlsruhe. Die Durchsicht verdanke ich Herrn Baser. Von seinem starken Familienbewußtsein berichtet Düntzer, a. a. O., S. 147.

[2] Vgl. Boisserée, a. a. O. I, S. 365.

„Singverein"

Das Herz Thibauts hing an seinem „Singverein". Er beteuerte, ohne ihn nicht leben zu können. Der Chor bildete den Raum, in dem die Nachlaßmusik Behaghels Klang wurde. Seine Vorbilder liegen im 18. Jahrhundert. Die zahlreichen Singkränzchen, die man mit der volkstümlichen Liedbewegung am Ende des Jahrhunderts überall antrifft, waren vom deutschen Bürgertum gegen den höfischen, italienisch-französischen Opern- und Konzertbetrieb hervorgerufen worden:

> „Die Voß, Claudius, Overbeck und die Liedmeister Hiller, Schulz, Reichardt, Zelter sind Repräsentanten typisch-bürgerlicher Klein- und Stimmungskunst. Durch die Almanache und Journale, durch die Liedsammlungen wurden die Lieder in das bürgerliche Haus gebracht. Das sind keine Konzertlieder, sondern ‚Lieder für Jedermann', Lieder für das bürgerliche Heim, für die Familie. Ihre Gegenpole sind die Theater-Arien, die italienischen und französischen Arien, die Hofluft atmen"[1].

Das volkstümliche Singen entstand gegen den hohen höfischen Instrumentalismus des 18. Jahrhunderts. Im Singen eignete sich das Bürgertum die Musik an: Singen im Hauskonzert unter Führung des Fachmusikers (Reichardt), Singen zur „Beförderung der häuslichen Glückseligkeit und des geselligen Vergnügens" (Engelbrunner), Singen in den Erziehungsheimen für junge Leute „von guter Familie" (Baldewein), Singen in Mischanstalten „für Liebhaber und junge Tonkünstler", Singen in Lese- und Tischgesellschaften bei Essen und Trinken.

> „So wird der Geschmack am Singen unter unserer Nation bald allgemeiner werden und überall Lust und gesellige Freude einführen. Schon jetzt sieht man, daß unsere Landsleute nicht mehr trinken, um sich zu berauschen, und nicht mehr unmäßig essen. Wir fangen an, in unsern Hauptstädten artige Gesellschaften zu halten. Wir leben gesellig. Wir gehen spazieren in Alleen, in Feldern, in Gärten und singen"[2].

Auch Zelter berichtet von den vielen musikalischen Gesellschaften Berlins, die sich jeweils nach dem Tage ihrer Zusammenkünfte nennen und nach dem Grad der Vornehmheit sorgsam gestaffelt sind[3]. Die Zeltersche wie die Thibautsche Chorarbeit ist aus einem solchen bürgerlich-privaten Musikzirkel hervorgegangen. Von dieser Grundlage aus wurde sie entwickelt. Man möchte den „Singverein" Thibauts nach geläufigem Vorbild eine „musikalische Donnerstaggesellschaft" nennen.

Dabei schaltete der Heidelberger Gelehrte, der „allem Gesellschafteln" tief abhold war, jedes gesellschaftliche Beiwerk aus. Das war seine erste und grundlegende Förderungsmaßnahme[4]. Es wurden weder Tee noch Süßigkeiten gereicht, jegliche persönliche Unterhaltung, vor allem jegliches Gesellschaftsspiel blieb verboten; Damen und Herren wurden getrennt gehalten, so daß auch kein „zartes Courmachen" aufkam. Man suchte allein die „hohe, reine Musik", von jedem Lebensbrauch entkleidet, unmittelbar dem Menschenkreis auszusetzen. Damit

---

[1] Vgl. E. Preußner, a. a. O., S. 123.

[2] Vgl. G. Krause, Oden und Melodien, Berlin 1753/55, Bd. I, Vorwort.

[3] Vgl. H. Kuhlo, Geschichte der Zelterschen Liedertafel, Berlin 1909, S. 16ff. Zelter spottet über die vielen „Freßzirkel", die nebenbei auch ein wenig musizieren.

[4] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 46 und 95. Thibaut kennzeichnete mit beißendem Spott solche Unterhaltungen, bei denen die „hohe Kunst" in „Klatsch und Eitelkeit" versinkt. Zu Thibauts Gesellschaftsfeindlichkeit vgl. auch Boisserée, a. a. O., Bd. I, S. 406 und Gaßner, a. a. O., II (1842), S. 337f.

wurde von Thibaut der Schritt zur Verselbständigung der Musik und der Musizierform vollzogen. Zugleich erwuchs ihm so die Möglichkeit, seine eigene Musikästhetik zur Auswirkung zu bringen.

Die Zahlgröße des „Singvereins" wird nicht gleichhoch angegeben. Manche Augenzeugen berichten von dreißig bis vierzig Sängern, andere von sechzig bis siebzig Teilnehmern. Die Mitgliederzahl ist zu verschiedenen Zeiten verschieden groß gewesen. Thibaut selbst spricht im Jahre 1815 von acht bis neun Sängern[1], im Jahre 1834 von fünfzig Mitgliedern, nach vorübergehender Auflösung des Chores von zwölf bis sechzehn Musikern. Das Götzenbergersche Bild eines Thibautschen Singabends läßt etwa siebenunddreißig Musiker erkennen[2]. Für die einzelnen Stimmlagen waren zumeist vier Notenblätter vorhanden, die man auf Pulte stellte[3].

Über die Entstehungszeit des „Singvereins" läßt sich kein bestimmtes Gründungsjahr nennen.

> „Die Blüthezeit dieser einzigartigen Singgemeinde darf wohl 1830 gewesen sein. Um diese Zeit war sie nicht nur in Deutschland hoch berühmt, sondern auch in England und Amerika, in Frankreich, Rußland und Italien erzählte man sich von der Auszeichnung, von Thibaut einmal ausnahmsweise hier zum Zuhören zugelassen zu werden, als einem einmaligen Erlebnis"[4].

Giehne berechnet etwa das Jahr 1820 als Entstehungszeit des Chores[5].

> „Man darf aber einen ganz bedeutend früheren Beginn annehmen, sogar hart an die ersten Heidelberger Jahre Thibauts (seit etwa 1808) herangehen, bestimmt allerdings nicht früher"[6].

Diese Vermutungen lassen sich festigen. Ein Jugendfreund berichtet anläßlich eines späteren Heidelberger Besuches, daß er Thibauts „Neigung zur Musik" aus dem „früheren Zusammenleben" her schon kannte. Dieser Hinweis bezieht sich auf die gemeinsamen ersten Dozentenjahre in Kiel[7]. Über das Entstehen eines musizierenden Kreises oder das Sammeln entsprechender Notenbestände schweigen hier jedoch die vorliegenden Quellen. In der Jenaer Zeit scheinen für Thibaut die Anfänge gemeinsamer musikalischer Betätigung zu liegen (1802 bis 1805). Schon aus seinem ersten Jenaer Jahr ist ein Brief an den Buchhändler Mauke (?) erhalten, dem Thibaut eine Notenauswahl zurückschickt. Aus dem gleichen Brief geht hervor, daß Thibaut schon Noten besitzt und weitere Angebote erwartet. Auch scheint er hier ein „Schanzisches Forte piano" gekauft zu haben (Musikal. Br. Nr. 1). Aus der folgenden Briefstelle ist ersichtlich, daß

---

[1] Vgl. Düntzer, a. a. O., S. 147. [2] Vgl. Baser, a. a. O., S. 79; Besseler, a. a. O., S. 9. [3] Vgl. Gaßner, a. a. a. O., II, S. 341 f.

[4] Briefliche Mitteilung von Herrn Baser. [5] Vgl. Giehne, a. a. O., S. 348.

[6] Briefliche Mitteilung von Herrn Baser. Thibaut wurde im Todesjahr Schillers (Mai 1805) von Jena nach Heidelberg berufen. Die Berufungsverhandlungen hatten im Februar begonnen; zu Michaelis nahm er seine Vorlesungen auf. Die häufig zu findende Jahreszahl (1806) ist zu berichtigen.

[7] Vgl. H. Steffens, Was ich erlebte. Aus der Erinnerung niedergeschrieben, Breslau 1844, VIII, S. 156f. Briefe und Lebenserinnerungen von Kieler Studienfreunden erwähnen keine musikalischen Unternehmungen; etwa F. Perthes, Lebensnachrichten über B. G. Niebuhr aus Briefen desselben und aus der Erinnerung einiger seiner nächsten Freunde, Hamburg 1838, 3 Bde; Ohne Verf., Aus dem Leben des vorletzten Grafen von Purgstall, Wiener Literatur-Blatt III (1879), S. 61ff. Auch in den eigenen Kieler Briefen an Kalmann spricht Thibaut nicht von Musik; vgl. Hugelmann, a. a. O., S. 470ff.

Thibaut schon in Jena italienische Musik erwarb. Im gleichen Briefe erinnert er sich, ein halbes Jahr nach dem Verlassen Jenas, an musikalische Stunden im Kreise der Familie Knebel[1]. Wieweit hier Thibauts eigene Mitwirkung ging, ist nicht zu sagen. In Heidelberg gewann Thibaut früh die Freundschaft der Erzieherin C. Rudolphi, die er schon von Norddeutschland her kannte. Dort war er jedoch ihrer „Schöngeisterei" mit Abstand begegnet[2]. Die Dichterin des Klopstock-Kreises, die der alternde Dichter regelmäßig auf seinen morgendlichen Ausritten in Hamm bei Hamburg besuchte, hatte ihre Erziehungsanstalt von dort nach Heidelberg verlegt (1803). Pädagogische Gesinnungsgemeinschaft verband sie mit dem ehemaligen westfälischen Pfarrer F. H. Chr. Schwarz, einem Schwiegersohn Jung-Stillings, der als Heidelberger Theologieprofessor gleichzeitig ein Knabenheim leitete. Sie verstand es, ihr Haus zu einem Mittelpunkt der gebildeten Einwohner Heidelbergs zu machen. In diesem Zusammenhang wird erstmals von Thibauts musikalischer Leitertätigkeit berichtet:

> „An den Winter-Sonntagabenden bei der Rudolphi wurde viel Musik gemacht, welche der in derselben ausgezeichnete Professor Thibaut anleitete. Es fanden sich mitunter sehr schöne Stimmen bei den Zöglingen, und waren unter den Schwarzschen Zöglingen gute Stimmen, so hatte es keinen Anstand, daß diese mit dem Professor und der Professorin zum Zweck des Mitsingens zur Rudolphi gingen"[3].

C. Rudolphi hatte schon im Jahre 1804 Sonntags ihren gesellschaftlichen „festen Tag". Gleich nach dem Zuzug Thibauts (1805) muß die musikalische Mitwirkung des Gelehrten begonnen haben[4]. Zöglinge und Gäste traten zusammen zur musikalischen Unterhaltung, Erziehung und Bildung. Als die Erzieherin nach einer Reise zu Pestalozzi in die Schweiz, bei der sie Schwarz mit seinen Schülern begleitete, plötzlich starb (1811), scheint Thibaut die Singabende selbständig weitergeführt und in sein eigenes Haus verlegt zu haben. Bald darauf finden sich die ersten Mitteilungen über den entstehenden eigenen „Singverein". Bei dem erwähnten Heidelberger Besuch von Steffens fing der Chor „schon an sich zu bilden" (1814). Kurz darauf berichtet der Leiter selbst an Knebel über seine neuen musikalischen Unternehmungen (1815). Der Kreis ist noch sehr klein. Die aufgezählten Werke

---

[1] Vgl. Düntzer, a. a. O., S. 76.

[2] Vgl. Hugelmann, a. a. O., S. 480. Wiener Literaturblatt ... S. 114f. Ein enger Amtsgenosse Thibauts, der Rechtslehrer Martin, ließ seine Tochter in ihrem Heim erziehen. Ihr späterer Mann, der Archäologe B. Stark, erzählt über gesellig-künstlerische Neigungen der Erzieherin: „Die Dichterin Caroline Rudolphi, durch Reichhardt und Campe in die literarische Welt eingeführt, ist eine der erfreulichsten und rein weiblichen Erscheinungen in diesem Berufe. Ein entsagungsvolles Jugendleben war durchzogen von einer goldenen Ader der Poesie, die sie nicht bloß am Schreibtisch, sondern auch in Wirklichkeit in dem Unterricht, in der Gestaltung der Hausordnung, in ihren Festen und regelmäßigen geselligen Zusammenkünften bewährte."

[3] Vgl. O. Rüdiger, Caroline Rudolphi, Hamburg 1903, S. 190.

[4] Die musikalischen Beziehungen zwischen Rudolphi und Thibaut gehen auch aus einem Brief Brentanos an seinen Freund Arnim über einen Besuch in der Schwetzinger Park-Moschee hervor. Vgl. R. Steig und H. Grimm, Achim v. Arnim und die ihm nahe standen, Stuttgart 1894ff., Bd. III, S. 174. Eine zeitgenössische Schilderung der Schwetzinger Parkbauten mit der Moschee aus der Mitte des Heidelberger Kreises vgl. bei H. v. Chezy, Gemälde von Heidelberg, Mannheim, Schwetzingen, dem Odenwald und dem Neckarthale, Heidelberg 1816, Teil 3.

setzen jedoch manche Fertigkeit voraus. Über ein Arbeitsjahr wird schon berichtet[1]. Im Besuchsjahr Jean Pauls (1817) schreibt der jüngere Voß, daß Thibaut „seit einem Jahr etwa Vorsteher eines musikalischen Clubs" sei[2]. Das trifft etwa die Angaben der übrigen Berichte. Danach muß sich der Thibautsche „Singverein" zwischen den Jahren 1811 und 1814 gebildet haben. Das würde auch mit der allgemeinen Lebenskurve Thibauts übereinstimmen, die aus regem Tätigsein in der Öffentlichkeit nach den Befreiungskriegen und dem Streit mit Savigny in ein stilleres Hingegebensein an seinen Beruf und „die schönen Künste" umbiegt.

Die Auflösungszeit des „Singvereins" muß mit Thibauts Tod angesetzt werden (1840). So regelmäßig, unnachgiebig und rücksichtslos gegen seine eigene Gesundheit Thibaut seiner hauptberuflichen Arbeit nachkam, so regelmäßig und hartnäckig führte er auch seine nebenberufliche Tätigkeit durch. Bis kurz vor seinem Tode blieb er unermüdlich tätig. Allein heftiger Ärger ließ ihn gelegentlich für einige Zeit den Chor aufheben (Musikal. Br. Nr. 3). Gewiß war es schwer, einen so selbstsicheren, eigenwilligen Menschen zu ersetzen, vor allem, da der Kreis in völliger Abgeschlossenheit jahrelang ganz auf die ausgeprägte Eigenheit seines Leiters eingeschworen war. Der Stammkreis zersplitterte. Verschiedene Singkreise zogen die besten Sänger zu sich herüber. Jahrzehntelang kam das örtliche Gesangsleben nicht zur Ruhe, bis Ph. Wolfrum die zerstreuten Kräfte im „Bach-Verein" zusammenzwang. Zu den Gesellschaften, die sich um die abtrünnigen oder verwaisten Sänger Thibauts bemühten, gehörten vor allem die

> „musikalischen Versammlungen . . ., welche die Frau Professorin Kayser, gleichsam wetteifernd mit Thibaut veranstaltete"[3].

Auch Behaghel war als Thibauts alter Freund und musikalischer Mitarbeiter um die Weiterführung des „Singvereins" besorgt. Während der Trauerzeit fanden die Singabende in seinem Hause statt[4]. Daß er seine eigene Musikaliensammlung auch nach dem Verkauf der Thibautschen Bestände selbständig zu mehren suchte, wurde schon erwähnt. Zu den meisten Partituren finden sich in Behaghels Nachlaß auch ausgeschriebene Stimmen in doppelter oder dreifacher Ausführung. Die Sammlung blieb also stets auf das weitere Musizieren gerichtet. Die geringe Zahl der vorhandenen Stimmen läßt allerdings vermuten, daß sich nur ein Splitterkreis

---

[1] „Als curarum dulce levamen treibe ich die Musik mit großem Eifer, um so mehr, da alle meine Kinder für Musik ausgezeichnete Anlagen haben. Jeden Abend werden beim Fortepiano Lieder gesungen — großenteils einfache Volkslieder; von denen die ältesten Kinder schon an 150 recht inne haben. Daneben habe ich alle 8—14 Tage mit 3—4 Herren und 5 Damen (ohne alle fremde Zuhörer) Abends von 5—9 eine große Singübung, möglichst für Oratorien. Wir haben im letzten Jahre eingeübt: das Stabat mater von Pergolesi, den Tod Jesu von Graun, und die sieben Worte von Haydn. Jetzt sind wir an Mozarts Requiem, und dann soll Händel's Messias folgen. Ich kann Ihnen nicht beschreiben, wie diese Art der Musik mich ergreift und erquickt. Ihrer Gemahlin gedenke ich dabei oft mit Sehnsucht. Einen solchen Gesang wie den ihrigen, werde ich nie wieder hören; und wie würde ihr Gesang vor allen Dingen zu Kirchenmusiken passen!" (28. Oktober 1815). Vgl. Düntzer, a. a. O., S. 147f.

[2] Vgl. Teil II, „Verhältnis zu den zeitgenössischen Dichtern und Malern".

[3] Vgl. Parthey, a. a. O., S. 319. Thibaut klagt selbst oft über die „Cabalen" der „Madam Kaiser" (Musikal. Br. Nr. 32, 34).

[4] Bei einem 16-stimmigen „Sanctus" von Benevoli hat Behaghel vermerkt: „Bh. scr. 9 Juni 1840. Thb. Verein b. mir." Der Vereinsleiter war am 28. März gestorben. Vg. Verz. Nr. 864.

um den stillen Schulmann zusammenfand, obgleich man die Stimmen auch beim Chorsingen auf Pulte stellte, wodurch jeweils mehreren Sängern Sicht geboten wurde.

Der Ort der Zusammenkunft blieb stets gleich. Jeden Donnerstagabend versammelte sich der „Singverein" im Hause Thibauts, Karlstr. 16. An derselben Stelle stand einst die *alte Sengerey*, das Haus der pfälzisch-kurfürstlichen Kapellknaben und Gesellen. Daneben wohnte der Kapellmeister und Sänger Hans v. Soest. Im Dachgeschoß hielt Thibaut für diese Zusammenkünfte ein Zimmer frei, das sonst nicht benutzt wurde:

> „Der Raum, in welchem der Verein sang, war eben seiner Lage, Gestalt und Bauart nach keineswegs geeignet, das Hören [und Singen] zu erleichtern. Denn er lag hoch oben, nahe unter dem Dache, war niedrig, hatte keine festen Steinwände und war winklig und eckig"[1].

Bekker bezeichnet den Raum als „kümmerlich hergerichtet" und „dürftig beleuchtet"[2].

Über die Zusammensetzung und Aufstellung des Chores berichtet Parthey:

> „Sopran und Alt waren mit den Töchtern befreundeter Familien besetzt, unter denen mehrere Fräulein Fries[3] durch ihre Anmuth hervorglänzten, Tenor und Baß mit Studenten. Thibaut begleitete am Flügel, und in der Mitte des Saales stand der kleine Maler Christian Köster (der später einer meiner liebsten Freunde geworden), mit einer langen Papierrolle den Takt schlagend"[4].

In den Semesterferien, wenn die Studenten fort waren, sang Thibaut mit dem Frauenchor allein (Musikal. Br. Nr. 33). Die Götzenbergersche Zeichnung, auf die schon hingewiesen wurde, bestätigt die Angaben der Augenzeugen: das Bild zeigt einen winkelig verbauten Dachraum. Der Chor umschließt in großem Halbkreis den deckellosen Flügel, der in der Mitte des niederen Raumes steht[5]. Die Frauen haben in der ersten Chorreihe Aufstellung genommen, die Männer dahinter. Die

---

[1] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 3. Im Hause Thibauts schrieb hundert Jahre später R. Benz seine „Stunde der deutschen Musik". Heute wohnt dort der Flötist Schmiedel. Vgl. F. Baser, J. S. Bach im musikalischen und geistigen Leben Heidelbergs, Heidelberg 1932, S. 23; F. Stein, Zur Geschichte der Musik in Heidelberg, Heidelberg 1921, S. 11ff. Thibaut besaß das Haus als Eigentum. Als er von Heidelberg aus einen Ruf nach Göttingen ablehnte, ließ er sich den Wert des Hauses sicherstellen, da die Heidelberger Universität verlegt werden sollte und damit der Grundbesitzwert in Gefahr stand, zu sinken. Vgl. F. Schneider, Geschichte der Universität Heidelberg im ersten Jahrzehnt nach der Reorganisation durch Karl Friedrich (1803—1813), in: Heidelberger Abhandlungen, Heft 38, Heidelberg 1913, S. 317.

[2] Vgl. Bekker, a. a. O., S. 116.

[3] Es waren die Töchter des Heidelberger Bankiers und Krappfabrikanten Chr. A. Fries. Er stand mit den Studenten in enger, fürsorgender Verbindung, da er häufig ihre Geldangelegenheiten regelte; so auch bei Parthey. Als Kunstliebhaber hatte er eine große Gemäldesammlung zusammengebracht, die ein Gegenstück zu der Sammlung der Brüder Boisserée bildete. Sein Stolz war, daß seine eigenen drei Söhne sich zu begabten Landschaftsmalern entwickelten. Vgl. R. Sillib und K. Lohmeyer, Heidelberg, in: Stätten der Kultur, hg. von G. Biermann, Bd. 36, Leipzig 1927, Abschnitt: Romantik; K. Lohmeyer, Ernst Fries, Heidelberg 1927; Ders., Bernhard Fries, Heidelberg 1922; Ders., Die Romantikerfamilie Schmitt, Heidelberg 1923; Ders., Heidelberger Maler der Romantik, Heidelberg 1919.

[4] Vgl. Parthey, a. a. O., S. 316. Junge Mädchen aus Töchterheimen kamen hinzu. Die Reihe der männlichen Nichtstudenten im Chore Thibauts vgl. später.

[5] Thibaut erwarb in Jena einen Flügel von Wenzel Schanz, Wien, in Heidelberg ein Instrument von Matthäus Andreas Stein, Wien (Musikal. Br. Nr. 1, 3).

Noten liegen auf hohen Holzpulten, die zugleich die Kerzenlichter tragen. Drei bis vier Sänger lesen jeweils von einem Pult. Ihre Haltung ist lässig und gelöst. Thibaut sitzt am Flügel. Auch seine Körperhaltung ist spannungslos, ja bequem. Der Rücken ruht, leicht zurückgebeugt, an der hohen Stuhllehne. Das linke Bein ist entspannend vorgeschoben. Die rechte Hand greift die Tasten, während die linke zeichengebend dem Chor zugewandt ist. Die bebrillten Augen sind fest auf die Noten gerichtet. Ein Gesichtsausdruck ist nicht zu erkennen, jedoch geben das schwarze Hauskäppchen und die hervorfallenden weißen Locken der Gestalt Ehrwürdigkeit und gemessene Ruhe. Das ist die körperliche Haltung des Musizierenden. Hinter Thibaut steht der Taktschläger. Parthey hat in dieser Rolle den kleinen buckligen Maler Köster angetroffen. Das Bild jedoch zeigt die hohe Gestalt des Mundartdichters Nadler. Er stützt sich, ein Spielbein leicht vorgeschoben, mit der rechten Hand auf die Stuhllehne Thibauts. Die linke Hand gibt mit einer großen Papierrolle den Takt an. Die Augen verfolgen, über die Schulter des Klavierspielers hinweg, die Partitur, die auf dem Flügel steht. Im Vordergrund sitzt neben dem Ofen der einzige Zuhörer, der mit übereinandergeschlagenen Beinen und gefalteten Händen gespannt den Singenden folgt. Der Zeichner des Bildes, Götzenberger, hat sich hier selbst dargestellt. Hinter einem vorspringenden Pfeiler steht ein kleiner Tisch mit Trinkwasser. Der einzige Schmuck des kahlen Raumes ist ein großes Wandbild, das einen männlichen Kopf mit riesiger Allongeperücke zeigt[1].

Wechsel und Aufnahme neuer „Singvereins"-Mitglieder geschahen unter größter Vorsicht. Thibaut sagt dazu selbst:

> „Die unerläßliche erste Bedingung eines solchen Vereins ist die, daß man die Mitglieder mit Verstand wählt, daß veredelte Kunstfreunde sich verbinden, daß man für gleichförmige Besetzung der Stimmen sorgt und die volle Lust und Liebe zur echten Kunst wach hält. Ein Singabend muß mithin höher gehalten werden als alle gewöhnlichen Tee- und Eßgesellschaften und es muß die Überzeugung aller sein, daß das, was hier nur mit vereinigten Kräften geschaffen und gehalten werden kann, nicht wieder von jedem gemeinen andern Vergnügen abhängig sein darf ... Denn wenn man Mitglieder wählt, denen man eine höhere moralische Richtung zutrauen darf, so erkennen sie leicht, daß in einer veredelten begeisterten Singgesellschaft die Sonne heller scheint als in allen galanten und brillanten Zirkeln, auch braucht man ihnen dann nicht viel darüber zu sagen, daß die Woche 7 mal 24, also 168 Stunden hat und daß es ärger ist als die Liebe des Scholaren im Faust zur praktischen Medizin, wenn jemand das Bekenntnis ablegt, daß er von je 168 Stunden nicht einmal drei Stunden bei einer göttlichen Kunst mit voller Seele beharren könne"[2].

Zumeist wurde man nur auf besondere Empfehlungen hin zugelassen. So brachte Parthey einen empfehlenden Brief von Klein mit; Baumstark ließ sich durch befreundete Singvereinsmitglieder an Thibaut verweisen. Obschon der Leiter oft und gern den Rat bewährter Sängerfreunde hörte, führte er doch seinen Chor eigenwillig und selbstherrlich:

> „So war Thibauts Verein bestellt, Thibaut stellte für denselben alles mit eigenen Mitteln, und hatte daher auch unbedingte Alleinherrschaft in Betreff der Wahl des

---

[1] Man darf darin das „restaurirte Portrait des unsterblichen Händel" vermuten, das Thibaut auf dem Sterbebett „erheiterte". Vgl. Guyet, a. a. O., S. XXV. Zuccalmaglio bezeugt, daß im Musikraum Thibauts ein Händel-Bild gehangen hat. Vgl. Neue Zeitschr. f. Musik XIV (1841), Nr. 1.

[2] Thibaut, a. a. O., S. 105f. Mitglieder, die sich zu „Klatsch und Erbärmlichkeiten" verleiten ließen, wurden sofort „abgedankt".

Personales und der Musik. Er wurde daher oft der Tyrann genannt, aber seine Tyrannei ließ man sich gerne gefallen, weil sie sehr mild und wohltätig war"[1].

Der Leiter hielt bei allen Sängern mit Strenge auf pünktlichen und regelmäßigen Besuch der Singabende. Säumige mußten wenigstens ihre geschriebene Stimme schicken[2]. Seine eigene Diensttreue allen Verpflichtungen, auch dem „Singverein" gegenüber, bezeugt Creuzer an S. Boisserée; nach Krankheiten „schwamm der kaum Genesende schon wieder auf dem Element des Tons"[3].

Abhängigkeit vom Publikum, allgemein zugängliche Aufführungen, Einflußnahme der Öffentlichkeit hielt Thibaut für die größten Gefahren eines guten Singvereins:

„Das Wünschenswertheste für einen Singverein, ohne welches ein Gedeihen mit stetem Fortschritt nicht möglich ist, bleibt immer dessen äußere Unabhängigkeit vom Publikum. Selbst Zuhörer bei den gewöhnlichen Zusammenkünften eines Vereines wirken schädlich und sind deshalb möglichst abzuhalten. Überhaupt ist Zurückgezogenheit die erste Bedingung des Gedeihens solcher Vereine. Denn die Nothwendigkeit, dem Publikum zu genügen, welches sehr wankelmüthig ist, und öffentliche Conzerte zu geben liefert den Geschmack des Vereines in die Hände des Publicums, raubt dem Vereine die für seine innere Entwicklung nothwendige Zeit, und hindert ihn an der Erreichung der unerläßlichen Mannichfaltigkeit in der Reihenfolge der vorzunehmenden Stücke"[4].

Bei seiner gesellschaftsfeindlichen Abgeschlossenheit bedeuteten die Singabende dem Thibaut-Behaghel-Kreis eine Art Ersatz der Geselligkeit. Bis zu drei Abenden in der Woche blieben ihr gewidmet; an zwei Abenden probten die einzelnen Stimmen, an einem dritten der ganze Chor. Zweimal im Semester wurden „veredelte Freunde" zum Zuhören eingeladen. Dies waren Thibauts „schönste Stunden der Erholung und Erheiterung[5].

Am Gelingen dieser „ungeselligen Geselligkeit" hatten die weiblichen Mitglieder des Hauses regen Anteil:

„Aber Sinn und Liebe für klassische Musik wurde in diesen Zirkeln, wo die liebenswürdige Frau mit ihren beiden Töchtern in Anmut waltete, geweckt und genährt ... Sie überlebte den Gatten viele Jahre, und das Andenken an die edle, feinfühlende Frau, der das Böse ein unbekannter Begriff war, ist noch bis zur Stunde nicht erloschen"[6].

Als wahrer Freund und steter Augenzeuge berichtet S. Boisserée über das Unternehmen zusammenfassend an Goethe (12. Mai 1818)[7].

Der Verlauf eines Singabends blieb stets gleich. Mit „einem rührenden feierlichen Ernst" (Parthey) schritt man zu Werke. Der Singabend selbst ging mit aller Gemessenheit, die eine Beschäftigung mit dem erhöhten Gegenstand und die leitende Gegenwart des ehrwürdigen Gelehrten geboten, hin. Die Damen betraten sogleich den Singraum; die Herren versammelten sich zunächst in einem kleinen Vorzimmer und gingen dann, unter Vorantritt des Leiters, gemeinsam hinüber.

---

[1] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 152. [2] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 153.

[3] Vgl. Boisserée, a. a. O., Bd. II, S. 405. [4] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 151.

[5] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 47. Eine Mannheimer Großaufführung des „Messias", umgeben von einer Reihe gesellschaftlicher Veranstaltungen, lehnt Thibaut in einem Brief an Klein mit Empörung und Spott ab. Vgl. Musikal. Br. Nr. 16.

[6] Vgl. G. Weber, a. a. O., S. 138f.

[7] Vgl. Boisserée, a. a. O., Bd. II, S. 219f. Goethe bedankte sich für den Bericht und bot Thibaut, dem er schon einmal Noten gesandt hatte, erneut Musikalien aus seinem eigenen Bestand an: „Empfehlen Sie mich Herrn Thibaut schönstens. Wahrscheinlich besitzt er die Duette von Durante, sonst kann er sie communiciren. Ich wünsche ihm und Ihnen Glück zu einem so wohl angelegten und durchgeführten Unternehmen" (21. Mai 1818). Thibaut ließ Goethe darauf seine Grüße ausrichten. Vgl. Boisserée, a. a. O., Bd. II, S. 222, 226.

„Bei Thibaut waren sogar die Geschlechter abgesondert. Man hat ihn deßhalb oft bitter getadelt. Aber mit Unrecht, denn außer dem daß der Vorsteher strenge Verpflichtungen in Betreff des Wohlergehens und der Sittlichkeit der Mitglieder, namentlich gegen Eltern und Vormünder, hat, ist von selbst einleuchtend, daß Courschneidereien, Witzreißerei, lärmender Spaß, Äpfeltheilen unter verliebten Blicken, Becherklang u. dgl. der Würde des Saales und der Musik gänzlich zuwider ist“[1].

Raum und Choraufstellung wurden bereits an Hand des Götzenbergischen Bildes beschrieben.

Thibauts Freunde berichten übereinstimmend, wie der Chorleiter die Chorstunden genau nach den Richtlinien zu halten pflegte, die er in seiner Reformschrift für einen guten Singverein aufgestellt hatte. Die Forderung nach Pünktlichkeit, einer umfassenden Notensammlung, Abgeschlossenheit des Chorlebens, Überlegenheit des Leiters, gleichmäßige Einrichtung der Partituren und Stimmen waren erfüllt. Dazu kam ein möglichst häufiger Wechsel in den zu singenden Werken:

„Aber er [Thibaut] hielt es nun auch für eine der schwierigsten und wichtigsten Aufgaben der Direction des Vereines, daß in den vorzulegenden Stücken möglichst viel Mannichfaltigkeit und Abwechslung herrsche, damit nicht Langeweile die Mitglieder vertreibe und damit der Verein auch wirklich seinen ästhetisch-historischen Zweck erreiche. Der Verein muß verhüten, zu lange an einem und demselben Stück zu bleiben, denn es kann nicht die Aufgabe eines Singvereines von jenem Zwecke sein, ein Stück so lange zu üben, bis es so geht, daß es öffentlich tadellos aufgeführt werden kann. . . . Es kommt in solchen Vereinen nicht auf das genaue Einstudieren weniger Stücke, sondern auf das vergleichende Kennenlernen möglichst vieler klassischer Stücke an. Thibauts Verein war in dieser Hinsicht auch einzig in seiner Art. Denn Thibaut übte eine Kunst und einen Geschmack im Aussuchen des mannigfaltigsten und im vergleichenden Zusammenstellen nach Meistern, Schulen und Stylen, welche nur von seinem ungeheuren Reichthume in classischen Werken der Musik übertroffen wurde“[2]. „Besser ist es also gewiß immer, kleine Unvollkommenheiten im stillen zu übersehen, aber dafür durch eine gediegene Reichhaltigkeit zu entschädigen“ (Thibaut).

Der Kunsterneuerer gibt selbst Programmvorschläge für Singvereinsabende, die nach dem Gesichtspunkt stilgegensätzlicher Abwechslung aufgebaut sind. Wie sich diese Richtlinien auswirken, läßt sich in dem „Anhang“ zu Baumstarks Lebensbeschreibung verfolgen, der eine „Chronologische Zusammenstellung der im Thibautschen Singvereine vom Herbst 1825 bis Frühjahr 1833 gesungenen Musikstücke“ aufweist. Danach wurde z. B. am 7. Februar des Jahres 1828 gesungen:

„*Tenebrae factae* v. M. Haydn. *Cruzifixus* v. Stölzel. Der 17. Psalm von Marcello. Das *Lacrymosa* aus d. Dresdner Requiem von Hasse. Einiges aus *Elena al Calvario*, u. aus den Liedern von Händel; der Chor *Non confundar* aus dem Tedeum (Utrechter) von Händel. Kyrie von Scarlatti.“ Unter dem 30. Juli des folgenden Jahres wird aufgezählt: „*Osanna* v. O. di Lasso (8st.). *Sanctus* von Ett (8st.) zur Vergleichung. *O Domine* v. Palestrina (4st.). *Ave verum corpus* von Mozart, z. Gegensatze. Der Chor: *Ihr Treuen* aus *Eleno al Calvario*, und das *Domine in te* aus d. Tedeum von Hasse. *Lobsingt d. Cherubim* aus d. Dettinger Tedeum von Händel.“

In dem Bemühen, „die Vergleichung zu fördern, Ermüdung zu verhüten und Begeisterung zu unterhalten“, kam es häufig zu Kürzungen der Werke. Man wählte unbedenklich das aus, was am „schönsten, edelsten und tiefsten“ schien. Es wurde schon erwähnt, wie Behaghel häufig nur Chorteile abschrieb. Von der Art solchen geschmäcklerischen Aussuchens einzelner Werkteile durch den Sammler zeugt auch eine Anmerkung, die Behaghel zu einem *Miserere* von Lasso bringt:

---

[1] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 156. Die Singdauer gibt Thibaut selbst mit der Zeit von 5—9 Uhr an. Vgl. Düntzer, a. a. O., S. 147.

[2] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 154.

„Das *Miserere*, wovon hier ein beträchtlicher Theil folgt, hat Lasso auf besondere Veranlassung des Herzogs Wilhelm v. Baiern, seines Herrn komponiert. Es ist eines der letzten Werke des Meisters und wurde immer auch für eines seiner besten gehalten (Vs. 1—3. 11—13. 17—20)."

Daneben steht mit Blei geschrieben: „Vollständig in der Ausgabe von Dehn"[1]. Thibaut ging die Werke auch der von ihm gefeiertsten Musiker kritisch durch, glaubte festzustellen,

„wo der Komponist Langeweile gehabt hat, wo er unruhig auf seinem Stuhle saß, wo er lieber auf einen Baum gestiegen wäre usw." (Baumstark). „Deshalb kam Thibaut unbedenklich zu Strichen" (Baser)[2].

Aus Vergleichsgründen wurden gelegentlich auch Sätze gesungen, die dem Geschmacksrichtsatz der Heidelberger Erneuerer nicht stand hielten. Das „Erbärmliche" sollte sich neben dem „Vorzüglichen" selbst richten[3].

Dem Thibaut-Behaghel-Kreis schien eine technisch-künstlerische Ausarbeitung der Chorsätze weniger wichtig zu sein. Man wollte zudem eine Überanstrengung der Laienstimmen vermeiden. Der „Holzschnitt" eines „herrlichen Gemäldes" war ihm „lieber als gar nichts"[4].

Trotzdem bemühte man sich in der Ausführung wie in Abschrift und Neudruck an diesen Singabenden um historische Werktreue. Die zeitkritischen Musikgeschichtler forderten,

„daß ein Kunstwerk in der Musik rein so gegeben werde, wie es im Sinne des Meisters lag, also ohne daß der Darstellende etwas darin sucht oder hineinlegt, was in dasselbe nicht gehört, und ohne daß er wichtige Momente desselben unberührt läßt, weil sie ihn selbst nicht berührt haben. Der Darstellende muß sich ganz dem Willen des Künstlers oder gleichsam des Kunstwerks fügen, er muß ganz von demselben abhängig sein"[5].

Daß ihre Besetzungsweise diesen Forderungen kraß widersprach, kam ihnen kaum zum Bewußtsein.

Häufig wurde mit einzelnen Stimmen geübt. Die Sänger nahmen ihre Noten mit nach Hause, um sich auf den Singabend vorzubereiten.

Bei allem Bemühen um historische Treue glaubte man doch, wenigstens dem Text gelegentlich aufhelfen zu müssen. Auch der musikalische Wiederhersteller Winterfeld suchte immer wieder nach „passenderen" Texten, die dem „musikalischen Ausdruck" eines erlesenen Chorsatzes angemessener sein könnten. Unter der gleichen Absicht bemerkt Behaghel zu einem *Benedictus* von Valotti:

„Dieses ist der Text, wozu Valotti vorstehendes Stück komponiert hat. Aber so schön die Musik an sich ist, so wenig paßt sie zu den Worten, die den Schluß der Responsorien für die Passionszeit machen. Daher ist ein anderer Text unterlegt"[6].

Das musikalisch-praktische Können des Heidelberger Musikliebhabers Thibaut und seines Freundes Behaghel scheint sich in bescheidnen Grenzen gehalten zu haben. Heuler weiß im Lebensabriß seines Helden über den musikalischen Werdegang nichts mitzuteilen. Einige spärliche Anhaltspunkte sind gegeben:

---

[1] Vgl. Verz. Nr. 975, 5.

[2] Ein solches Vorgehen hat seine Begründung in der Musikauffassung des Heidelberger Kreises, der das Kunstwerk nach ästhetischen Regeln von allen Schlacken befreien wollte, um zu einem möglichst „reinen Genuß" zu kommen. Vgl. später. Über Kürzung und Vergleich der Werke spricht aufschlußreich Zuccalmaglio.

[3] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 79ff.

[4] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 8.

[5] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 92.

[6] Vgl. Verz. Nr. 975, 1.

„Die frühsten Jugendeindrücke Thibauts, die wohl zum Ausgangspunkt seiner enthusiastischen Neigung zum volkstümlichen und kirchlichen Chorgesange wurden, sind die Choräle, wie sie in Hannover, der Vaterstadt Thibauts, die Chorknaben (Kurrende) jeden Samstag die Straßen entlang sangen. Ein dürftiger Klavierunterricht ergänzte dann des Knaben musikalisch nicht vielseitige Ausbildung"[1]. „Ebenso entkeimte aber schon damals [als Knabe in Hannover] jene unendliche Liebe zur Musik, welche Thibaut späterhin oft seine Religion genannt hat. Er verschaffte sich ein altes, zum Teil saitenloses Klavier, welches fast keinen Ton mehr von sich gab; darauf übte er sich in der Nacht, und als ihm später auf sein vieles Bitten von den Eltern gestattet wurde, auf einem bessern Instrumente wirklich Musik zu treiben, begriff man anfangs nicht, wie er so schöne Accorde bilden gelernt habe. Die Casse des Knaben gestattete ihm zwar nicht, sich Eintrittsbillette zu Concerten zu verschaffen, und der strenge Vater gab solchen Wünschen nicht nach, aber der Sohn erkletterte mit Gefahr einmal eine Dachrinne, um von da aus die Aufführung des Händelschen *Messias* in einem nahegelegenen Saale zu hören, und das Entzücken über diesen schwer erkauften Genuß ist ihm stets unvergeßlich geblieben; ebenso erfüllten ihn in Hannover die von den Chorknaben bei ihrem sonnabendlichen Umgange durch die Straßen gesungenen Choräle mit hoher Seeligkeit, und seine vorwiegende Liebe zur geistlichen Musik hat sich entschieden in diesen ersten Eindrücken seiner Kindheit begründet"[2].

Nach Baumstarks Bericht nahm der Musikliebhaber noch als Heidelberger Universitätsprofessor Generalbaß- und Kontrapunktunterricht bei einem dortigen Volksschullehrer mit Namen Zimmermann. Dieser war ein „unmittelbarer ganz spezieller Schüler Voglers". Der streuend anregende musikalische Abbé erhält damit neben seiner unmittelbar literarischen auch eine mittelbar musikalische Auswirkung auf seinen Enkelschüler Thibaut. Im musikalischen Nachlaß des Chorleiters finden sich sieben größere Werke Voglers (Nr. 512—518). „Die musikalische Geisteskraft" Zimmermanns wurde noch im hohen Alter gerühmt[3]. Jedoch scheint auf Thibaut von dieser satztechnischen Gewandtheit nicht viel übergegangen zu sein: Heuler findet seine musikalischen Arbeiten „schülerhaft holperig, nicht selten geradezu unmöglich"[4]. Über das mangelhafte Klavier- und Generalbaßspiel wurde durch Parthey berichtet[5].

„Indessen würde man sich gewaltig irren, wenn man wähnen sollte, daß er das Technische vernachlässigt habe. Es ist wahr, das Klavierspiel brauchte er in späterer Zeit bloß zum Zweck des Partiturspiels, aber dieses Letzteren war er vollkommen Meister" (Baumstark).

Thibaut hat nicht als „fertiger" Generalbaß- und Partiturspieler seine Chorarbeit begonnen. Erst während der Tätigkeit im „Singverein" bildete er seine Fertigkeit nach und nach aus. Er war keiner „unserer modernen Überflieger" (Zuccalmaglio). Über den Fortgang seiner Bemühungen berichtete er von Zeit zu Zeit dem befreundeten Musiker Klein nach Berlin. So sagt er bei einer Notenbestellung, daß er einen Klavierauszug der Werke nicht brauche, da er sich „jetzt so eingearbeitet" habe, daß er „einfache vierstimmige Sachen in den vier gewöhnlichen Schlüsseln billig mit Leichtigkeit" spielen könne. Er ruhte in seiner Ausbildung nicht. Später stellt er Klein gegenüber fest:

„Ich hoffe bald noch viel geläufiger zu werden, da wie mir scheint, das Eis jetzt bei mir recht ins Brechen gekommen ist".

---

1 Briefliche Mitteilung von Herrn Baser. 2 Vgl. Guyet, a. a. O., S. XVII.

3 Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 142. 4 Vgl. Heuler, a. a. O., S. XII.

5 Thibaut scheint die fehlende Fertigkeit durch eine starke Ausdruckskraft ausgeglichen zu haben: „Saß er selbst am Klaviere, das er mit unbeschreiblichem Ausdrucke spielte, so gewannen seine ohnehin schönen Züge eine Verklärung, in der sich sein inneres Ergriffensein abspiegelte, und mit Thränen im Auge mußte er oft aufstehen, um durch einen raschen Gang im Zimmer erst wieder Herr seiner Gefühle zu werden". Vgl. Guyet, a. a. O., S. XXVIff.

Das war im Jahre 1818. Fünf Jahre später beteuerte er:

> „Ich bin ohnehin jetzt fremder Hülfe weniger bedürftig. Denn mit Partituren aus den verschiedenen Schlüsseln werde ich jetzt leicht fertig ... Auch habe ich gute Fortschritte im Generalbaß gemacht."

Thibaut nannte sich jedoch auch später Fachmusikern gegenüber gern einen „armen Stümper". Er erwartete von ihnen nur, daß sie ihm wenigstens „den guten Willen für das Große und Edle" zuerkannten. Die Partituren arbeitete er zuvor gewissenhaft durch, damit er „während der Aufführung jede Stimme zu übersehen" vermochte (Musikal. Br. Nr. 24, 25, 29, 37). Die Anfertigung eines Klavierauszuges machte ihm „bittere Mühe". Zuccalmaglio bezeugt die gleichen Schwierigkeiten.

Die Kunst des Aussetzens übte Thibaut mit Fleiß bis ins hohe Alter. Zu den „Deutschen Volksliedern mit ihren Originalweisen", die A. Kretschmer 1838 in acht Heften herausgab, findet sich im Nachlaßverzeichnis die Anmerkung: „Zu 34 dieser Lieder hat Thibaut noch kurz vor seinem Lebensende die Bässe gesetzt" (Nr. 589).

Gesungen hat Thibaut offenbar nicht. Er saß am Flügel. Jedoch ließ er sich gelegentlich mitreißen, singend einzufallen. An „ausdrucksvollen Stellen" war sein „undeutlicher Baß" zu hören[1].

Behaghel spricht in seiner selbstverfaßten Lebensbeschreibung leider nicht von seinen eigenen musikalisch-praktischen Fertigkeiten. Von seinem frühen Klavierunterricht wurde berichtet. Ob er als späterer Lehrer mit am Schulgesang beteiligt war, ist nicht erwiesen. Als er sich nach Thibauts Tod zum Gastgeber des „Singvereins" machte, wird er auch die leitenden musikalischen Gastgeberpflichten übernommen haben. Die Eintragungen im Behaghelschen Musiknachlaß geben über die satztechnischen Kenntnisse des Besitzers einigen Aufschluß. Bei der Abschrift eines sechsstimmigen *Kyrie*, das mit „Auctor incert." gezeichnet ist, merkt der Sammler an:

> „Vorstehendes Stück findet sich in dem Thesaurus litanearum (III, 9), welchen der Mönch Victorinus 1596 herausgegeben. Die Altstimme, welche Victorinus giebt, habe [ich] verloren und habe dann einen Alt hinzugefügt. Bh."

Die neue Stimme des Musikliebhabers hält sich in schlichten Wendungen und ist regelrecht geführt[2]. Zu einem „Populi meus" von Bernabei sagt der Abschreiber:

> „Dieser Satz ist nur ein Verbesserungsversuch, wodurch die ganz verdorbene Stelle am Anfang geheilt werden sollte. Aber nach der Vergleichung mit den Improperien des Palestrina, wovon vorstehendes Stück nur eine Bearbeitung ist, muß es so sein"[3].

Am Beginn der Hymnensammlung findet sich folgende Bemerkung:

> „Herr Kestner hat ds. Hymnen dem Geh. Rath Thibaut in einer vierstimmigen Bearbeitung von Baïni mitgeteilt; diese Bearbeitung ist ganz schlecht, daher hier nur die Melodien."

Der Schreiber richtet für jeden Hymnus jeweils zwei Liniensysteme zu, wobei das untere zumeist frei bleibt. Jedoch finden sich hier gelegentlich Baßnoten mit Generalbaßziffern, die mit Bleistift eingetragen wurden. Hier scheint Behaghel selbst den Versuch gemacht zu haben, die „ganz schlechten" Bearbeitungen Baïnis durch eigene zu ersetzen. Leider blieben diese Versuche Bruchstücke, so daß sie sich einer Beurteilung entziehen.

---

[1] Vgl. Parthey, a. a. O., S. 317. [2] Vgl. Verz. Nr. 975, 6. [3] Vgl. Verz. Nr. 975, 1.

Die Wirkung des Singens auf Mitglieder und Nichtmitglieder blieb einheitlich und nachhaltig. Die Art gefühlsmäßiger Musikergriffenheit und Singbegeisterung des ganzen Kreises äußerte sich am stärksten in seinem Leiter und strömte von hier aus wieder auf den Chor zurück. Erregt durch die „Wunder heiliger Tonkunst", tauschte man nach dem Singen seine Gedanken darüber aus. Der reinen Strahlungskraft Thibauts mußte auch der Widerspenstigste erliegen:

„Thibaut selbst hatte die Gewohnheit, wenn er von einem Stücke aufs tiefste ergriffen war, von seinem Sitze am Instrument aufzustehen, sich seine weißen Locken von den Schläfen zurückzustreichen, und durch einen Gang im Saale wie auch ein Wort, das er zu diesem oder jenem sprach, Erleichterung zu schaffen ... Man mußte ihm so wie ich schon diesmal sogleich zuerst in den Wurf kommen, wenn man die Fülle seines Gemüths, die Macht seines Geistes, den Reichthum und die Gewalt seiner Phantasie recht erkennen sollte. Denn so wenig Hehl und Zurückhaltung er auch sonst hatte, in solchen Augenblicken aber war Thibaut mit Leib und Seele nur ein unmittelbarer Ausdruck, auch wenn er nicht sprach"[1]. „Man muß ihn im Singvereine begeistert am Klavier gesehen haben, wie er das Reich der Klänge von der Gestalt des blinkenden Tautröpfchens an bis zu jener des Weltmeers in sich strömen ließ, und wie sein Gesicht der unmittelbare Ausdruck seiner ganzen Seele war. Da war sein Geist die Werkstätte jener unendlich vielen Bilder und geistreichen Vergleichungen, die er wenn ein Stück beendet war, seinen Freunden offenbarte, und womit er jener Begeisterung Grenzen setzte, die die ganze Gesellschaft in unbeschreiblicher Wärme zusammenhielt. Einmal soll er in diesem Moment portraitirt worden sein, aber er soll sein eigenes Bild, als man es ihm in ruhiger Stunde zeigte, nicht ertragen gekonnt und zerrissen haben. Man wird es auch ganz natürlich finden, daß er auch in solchen Momenten wenigstens ebenso empfindlich war, wie wir ihn schon in seinen Vorlesungen gefunden haben. Ein leises Sprechen zweier Personen hörte er sogleich und wurde dadurch ungehalten. Er forderte daher von der Zuhörerschaft eine ungetheilte Aufmerksamkeit auf den Darstellenden, theils schon aus Gründen des Anstandes, theils zur Unterstützung und Steigerung seiner Thätigkeit"[2].

Ähnliches erzählt Parthey. Bei seinem Gang durch den Kreis der Sänger wurde der Leiter oft von dem buckligen, ironischen Maler Köster begleitet, dessen Schwester „eine Säule des Altes war"[3]. Von der gleichen ergreifenden Ergriffenheit und begeisternden Begeisterung Thibauts schwärmt auch Robert Schumann in einem seiner bekannten Briefe an seine Mutter[4]. An solchen Abenden wurde der dürftige Dachraum von allen Teilnehmern als ein „Heiligthum" empfunden[5].

Zweck und Aufgabe des Chores wurden streng gehütet. Bei der bewußten Abgeschlossenheit des „Singvereins" und dem völligen Verzicht auf öffentliche Aufführungen war eine Auswirkung der Heidelberger Gedanken nur möglich durch Mitarbeit in den eigenen Reihen, durch gelegentliches Zuhören als bevorzugter Gast, durch mündliches Weitertragen und durch schriftstellerische Verbreitung. Nach Ansicht der Musikliebhaber sollen die Singvereine kleinen Gruppen echter Kunstjünger eine Heimstätte geben; „wahre Kunst" ist nur für wenige Auserwählte da:

„Unter solchen Umständen und bei solchen Ansichten ist nun nichts natürlicher, als daß Thibaut immer mehr in dem Grundsatze bestärkt wurde, die Kunst im wahren Sinne sei nur für wenige unverdorbene und veredelte Gemüther. Daher seine Forderung, daß man mit öffentlichen Aufführungen wahrer Kunstwerke der Musik im Kirchen- und Oratorienstyle nicht zu freigebig sein solle, und daß es nützlicher sei, wenn sich bleibende Herde bildeten, um welche sich die wahren Musikfreunde mit Festigkeit und Wärme zum Genuße und zur Pflege des Schönen versammelten. Als solche Herde betrachtete er eines Theils kleine Privatvereine, die unabhängig seien von der Laune der

---

[1] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 3ff.
[2] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 94f.
[3] Vgl. Parthey, a. a. O., S. 317.
[4] Vgl. Schumann, a. a. O., S. 105.
[5] Vgl. Gaßner, a. a. O., II, S. 338f.

Welt, und große Kathedralen vorzüglich katholische, welche unabänderlich am Klassischen festhalten sollten"[1].

Thibaut wollte diesen kleinen Kreisen wahrer Kunstpflege die Aufgabe zuweisen, den musikalischen Geschmack zu bilden, die historisch-ästhetische Erkenntnis zu fördern und zur Veredelung des Lebens beizutragen. Die Freunde dürfen nach einer solchen Arbeit mit Befriedigung feststellen:

„Es gibt jetzt auch eine beträchtlich große wachsende Klasse solcher, welche im Genusse und Studium der Musik Veredlung des Lebens, ein Vergessen der gemeinen sündhaften Welt, eine historische und ästhetische Erkenntniß, und überhaupt wahre Kunstwerke suchen"[2].

Eine Begründung solcher Auffassung gibt seine Musikanschauung.

Musikanschauung

Die Musikanschauung Thibauts sammelt sich in dem Worte „Reinheit der Tonkunst", das er über seine musikalische Streitschrift stellt. Der Königsberger Schüler Kants und Jenaer Kollege Schillers weiß die Anregungen beider Ästhetiker für sich zu nützen[3]. Der Begriff „Reinheit" ist für Thibaut sehr vieldeutig, jedoch vereinigen sich die verschiedenen Farben endlich zu geschlossenem Bild. In der Gegenbedeutung zu „Reinheit" benutzt Thibaut die Wörter: Unreinheit, Vermischung, Regelwidrigkeit, Übertriebenheit, Wildheit, Betäubung, Raserei, Gekünsteltheit, Verzerrtheit, Krampfhaftigkeit, Gemeinheit, Sittenlosigkeit u. ä. Schon dadurch wird die weite Bedeutungsbahn seines Grundwortes umschrieben. Wie Thibaut in der Rechtswissenschaft die „absolute Systematik" ablehnt und immer wieder den Gesichtspunkt der praktischen Verwendung in der Lebenswirklichkeit berücksichtigt, so hat er auch seine Musikanschauung nicht als gedankliches System entworfen, sondern läßt sie als Erfahrungen und Vorschläge zum praktischen Musikleben nach und nach entstehen[4]. Aus diesen praktischen Rand-

[1] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 106. [2] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 76.

[3] Die Einwirkung Kants bleibt grundlegend: „Der Aufenthalt hier [in Königsberg], welcher bis in das Jahr 1794 dauerte, war entscheidend für Thibauts geistige Richtung, denn er wurde erst Zuhörer von Kant, dann sein eifriger Schüler und endlich der treueste Verehrer des großen Mannes, was er auch bis in seine spätesten Tage geblieben ist." Vgl. Guyet, a. a. O., S. XVIII. Zu Kants Einfluß, auch im juristischen Denken, auf Thibaut vgl. H. Cohen, Von Kants Einfluß auf die deutsche Kultur (Marburger Festrede), Berlin 1883, S. 25. In seiner Abhandlung „Über den Einfluß der Philosophie auf die Auslegung der positiven Gesetze" (1798) hat sich Thibaut selbst als „denkender Anhänger" des Königsberger Philosophen bezeichnet. Als Jenaer Professor war Thibaut in persönliche Freundschaft zu seinem Kollegen Schiller gekommen. So erwarb er von ihm das Gartenhaus, in dem er sein juristisches Hauptwerk vollendete. Vgl. die Goethesche Zeichnung des Gartenhauses bei K. Ruland, Zweiundzwanzig Handzeichnungen Goethes, Nr. 13. Zu Schillers Musikverhältnis vgl. F. Kohut, F. Schiller in seinen Beziehungen zu Musik und Musikern, Stuttgart 1905.

[4] Thibaut bestätigte als junger akademischer Lehrer in Kiel seinem Freunde Kalmann seine philosophischen Neigungen, „besonders in Rücksicht der Selbst- und Menschenkenntnis und anderer zur praktischen Moral gehörenden Teile". In dieser philosophierenden moralisch-praktischen Lebensbetrachtung wurde er durch seinen Schwiegervater, den Kieler Philosophieprofessor Ehlers, sehr unterstützt. Ehlers war Schulmann gewesen. „Aber auch als akademischer Lehrer wirkte er unablässig zur Verbesserung des Erziehungswesens ... Seine Bedeutung beruhte überhaupt nicht auf dem Gebiete der spekulativen, sondern auf jenem der populären, praktischen Philosophie und Moral. Sein schriftstellerisches Wirken ... sowie sein häusliches Leben stehen

bemerkungen ist seine Musikauffassung zu ermitteln. Das Kernwort „Reinheit" scheint Thibaut in siebenfacher Abwandlung zu verwenden:

1. Reinheit als ausschließendes Trennungsmittel. In dieser Weise spricht Thibauts Lehrer, Kant, etwa von der „reinen Schönheit", die „ohne Begriff gefällt". So ist für Thibaut reine Gesangsmusik zunächst Musik ohne Instrumente, reine Instrumentalmusik zunächst Musik ohne Gesang (S. 116).

2. Reinheit als Stilscheidung. Thibaut beklagt immer wieder die moderne Vermischung aller Stile und ihrer Lebensbereiche. Hier scheint ihm ein Grundübel der musikalischen Verwirrung zu liegen. Ihre reine Scheidung strebt er an, wie sie auch die Geschichte kannte.

> „Denn alles Vermischen widerstreitender Elemente ist Unnatur und ein verliebtes *Benedictus* oder ein behagliches *Mors stupebit et natura* in der Kirche ist ebenso widerwärtig wie ein Schauspieler vor dem Altar. Diese musikalische Reinheit würde aber von unendlichem Nutzen sein ... Diese sinnlosen Vergleichungen würden aber rein abgeschnitten sein, wenn man für jede Gattung der Musik ihren eigenen Ort hätte und mit Ernst darauf hielte, daß die Grenzen aufs genaueste beobachtet würden ... desto mehr wird ihnen jede Mischung widerwärtig sein, ebenso widerwärtig, als wenn jemand abends auf einem Ball viel von dem am Morgen genossenen Abendmahl reden oder beim Abendmahl seine Fortschritte im graziösen Tanz sehen lassen wollte" (S. 43). „Auf diese Art entstehen dann für die Musik drei Stile: der Kirchenstil, allein der Frömmigkeit gewidmet; der Oratorienstil, welcher das Große und Ernste auf menschliche Art geistreich nimmt, und der Opernstil, welcher alles, was von den Sinnen und Leidenschaften ausgeht, durch poetische Darstellung vergegenwärtigt" (S. 23)[1].

Die Ausarbeitung einzelner musikalischer Stilmerkmale für die verschiedenen Bereiche hat Thibaut unterlassen. Hier versagten dem Liebhaber die Mittel. Reinheit der Tonkunst ist Trennung der Stile.

3. Reinheit als strenger Satz. Thibaut stellt dar, wie der „weltliche, wilde, gemeine Stil" allmählich den „strengen, reinen Stil" der Alten überschwemmte.

> „Nur in der Sixtinischen Kapelle hat sich bis in die letzten Zeiten der große alte Stil vielfach gehalten ... teils weil man so weise war, streng bei dem Satze zu bleiben" (S. 39).

Thibaut behauptet, daß z. B. Gesänge von Lasso

> „den tiefsten Eindruck machen müssen, eben weil sie in reinen Dreiklängen geschrieben sind, überall die feinste Beweglichkeit enthalten und doch ewig bei demselben Hauptgefühl verweilen" (S. 67).

Hier wird der Palestrina-Lasso-Stil mit seinen bestimmten Verboten und Freiheiten als „reiner strenger Satz" bezeichnet. Damit ist auch die satzmäßige Heiligsprechung dieser Musik vollzogen. Der „reine strenge Satz" wird zum Begriff. Reinheit der Tonkunst ist strenger Satz.

4. Reinheit als fehlerloser Vortrag. Thibaut hält darauf, daß seine Musik „mit Reinheit von einem ... begeisterten Chor gesungen" werde (S. 67). „Es kommt übrigens, wie gesagt, alles zunächst auf die lautere Darstellung ... an". Man muß die Musik „zu singen wissen" (S. 42). Der Singleiter will Laienstimmen

---

hiemit in vollem Einklange". Vgl. Hugelmann, a. a. O., S. 489f., 503. Das trifft sich mit der positivistischen Wissenschaftsauffassung Thibauts als Rechtslehrer und mit seiner persönlichen Lebensführung. Das spekulative Denken des Kantschülers wird auf diese Weise überlagert. So neigt Thibaut stets dazu — mehr als Kant und Schiller — ästhetische Urteile moralisch zu wenden. Vgl. auch A. Schering, Kritik des romantischen Musikbegriffs, Jahrb. Peters f. 1937, S. 9ff.

[1] „Ein vierter Stil, welcher diese sämtlichen Elemente vereinigt, die Leidenschaft über sich selbst hinausführt und alle anderen Tollheiten mit der Musik verbindet, kann hier ebenso unbeachtet bleiben wie die Lehre vom Nervenkrampf bei der Aufzählung der Eigenschaft eines gesunden Menschen" (S. 23).

nicht überanstrengen, damit die Darstellung „rein" bleibt. Der Gesellschaftskritiker verhöhnt die Vorführungen der musikliebenden Tochter, die stets zu schwierige Stücke wählt und dabei nicht mehr „rein" singen und spielen kann. Auch dem Virtuosen gilt Thibauts Mahnung zum „reinen" Spiel. Er läßt sich durch seine große Fertigkeit immer wieder verleiten, die würdige Musik durch „Blendwerk, Geräusche, Effekte" zu verunreinigen. Reinheit der Tonkunst ist fehlerlose und würdige Darstellung.

5. Reinheit als Gesangsmusik. Anfang und Ende aller großen musikalischen Kunst bleibt für Thibaut die alte Gesangsmusik. Erst durch die Instrumente wurde diese „reine" Tonkunst verdorben.

> „Die große alte Kirchenmusik ist bloß für Singstimmen gesetzt und gewiß mit vollem Recht ... Denn kein Instrument hat den seelenvollen Ausdruck der menschlichen Stimme" (S. 40). „Allein allmählich kam man immer mehr dahin, den Gesang als Nebensache zu behandeln und der Instrumentalbegleitung die Herrschaft zu überlassen, so daß sie mit ihrem wilden Wesen oft das Gute des Gesanges geradezu zerstört" (S. 41). „Das Ärgste ist aber, daß unter dem belobten Namen des Effektes [von Instrumenten ausgeführt] das verderblichste Gift empfohlen wird, nämlich dieses krampfhafte, verzerrte, übertriebene, betäubende, rasende Unwesen, welches in dem Menschen alles Schlechte hervorwühlt und am Ende den wahren musikalischen Sinn ganz zu töten droht" (S. 63). „Allein wenn von Andacht, Demut und dieser bescheidenen innigen Freude und Herrlichkeit die Rede ist, welche allein dem Tempel angehört, so soll man die Herzen sich nur durch menschliche Stimmen sich ergießen lassen, welche auch noch dazu den Zustand der Seele am wärmsten und lautersten darstellen" (S. 69).

„Reinheit, Wahrheit und Lauterkeit" sind für Thibaut nur in der Gesangsmusik verbürgt. Sie allein strahlt als schlackenloses Bild. Reinheit der Tonkunst ist Gesangsmusik.

6. Reinheit als Natürlichkeit. Thibaut vertraut auf die Unverdorbenheit und Unmittelbarkeit des Gefühls. Seine Ursprünglichkeit möchte er erhalten. So erinnert er an die „Reinheit" des Kindes, des „Volkes", des „Wilden".

> „Das unverdorbene Volk hat Sinn für die Musik, wenn sie, natürlich und gesund, dem reinen menschlichen Gefühl entspricht" (S. 19). „Der Mensch soll auch für den Zauber der Unschuld nicht den Sinn verlieren, weil die Kultur, wie sie in der Wirklichkeit erscheint, keineswegs immer eine reine Ausbildung des Natürlichen ist" (S. 48). „Rein und lauter, wie der Charakter eines Kindes, sind dagegen in der Regel alle Lieder, welche von dem Volke selbst ausgingen" (S. 49).

Diese „Reinheit" und Ursprünglichkeit der Empfindung glaubt Thibaut auch in der älteren Tonkunst wiederzufinden, etwa in der Musik Händels. Er will aus seiner Musik Arien

> „zusammentragen, welche jeden Gefühlvollen entzücken müssen und eine Reinheit, Zartheit und Macht des Gemütes offenbaren, wie man sie bei den jetzt schaffenden Meistern nicht häufig wiederfinden wird" (S. 37).

Die Zusammenstellungen: Reinheit und Unschuld, Reinheit und Ursprünglichkeit, Reinheit und Kraft finden sich oft. Reinheit der Tonkunst ist Natürlichkeit des Fühlens.

7. Reinheit als Sittlichkeit. Für Thibaut spielten die Worte Reinheit und Unreinheit und ihre Vertretungen stets in das Gebiet des Sittlichen hinüber. Nun macht er vollends den Schritt von der „Reinheit" des Gefühls zur „Reinheit" der Gesinnung. Thibaut spricht gern vom „Reingesinnten" (S. 22). Die „reine" Musik fordert einen „reinen" Menschen:

> „Sie [die echte Musik] setzt also ein tiefes, beruhigtes, in sich gekehrtes, reines Gemüt und eine gediegene Macht der Seele voraus, welche das Erhabene unvermischt ertragen kann und durch die Inbrunst nicht zur weltlichen Leidenschaft fortgerissen

wird. In den früheren Zeiten fand sich überall diese Unschuld, Einfalt und Kraft. Allein . . . leichte Sitten, Romanleserei, Tanzwut und die weltliche Musik" haben für das Große unempfänglich gemacht (S. 42).

Thibaut sieht in der „reinen" Musik eine sittliche Kraft, in der „unreinen" Musik eine unsittliche Unkraft. Das muß seine Folgerungen für die Erziehung haben. Der Thibaut-Schüler und Theologe K. Bähr stellt in seinem Vorwort zur 3. Auflage (1851) der Thibautschen Denkschrift diesen Reinheitsbegriff am klarsten heraus:

„Er [Thibaut] sprach es vielfach und bestimmt aus, daß es eine Musik gäbe, die statt bildend, reinigend und kräftigend auf das Gemüt einzuwirken, wie eben jene älteren Meisterwerke, verbildend und erschlaffend wirkt, die geeignet ist, Stimmungen und Gemütsrichtungen hervorzurufen, welche denen ganz analog sind, die durch eine unreine, verdorbene, mehr oder weniger unsittliche und schlechte Lektüre erzeugt werden. Jener Standpunkt der Reinheit machte ihn zum unversöhnlichen Feind alles Seichten, Gemeinen, Ungesunden und Leichtfertigen, er durchdrang seine ganze musikalische Tätigkeit, er leitete ihn nicht bloß bei der Wahl der Stücke, die er singen ließ, sondern auch bei der Wahl der Mitglieder seines Singvereins, zu denen er nur solche zuließ, denen er Empfänglichkeit für Erhabenes und Reines zutraute. Gerne teilte er von seinen Seltenheiten mit, aber stets war er auch sehr besorgt, daß sie nicht in unreine, profane Hände kamen"[1].

So ist endlich das Wort „Reinheit" mit sittlichen Vorstellungen gefüllt. Der Vertreter einer „angewandten Wissenschaft" und philosophisch-moralischen Lebensbetrachtung kann sich erst hier beruhigen. Kant und Schiller wollten das Ästhetische als Symbol des Ethischen fassen. Die Reinheit wird mit der Gesangsmusik, die Unreinheit mit der Instrumentalmusik verbunden. Reinheit der Tonkunst ist Sittlichkeit.

Die verschiedenen Bedeutungen des Wortes „Reinheit" gleiten für Thibaut stets ineinander über. Spricht er einen Einzelsinn aus, so klingen die anderen Möglichkeiten mit an. Das Wort „Reinheit" wird wie durch ein Prisma in vielfache Farben zerlegt. Reiner Stil, reiner Satz, reine Darstellung, reine Gesangsmusik, reine Natürlichkeit, reine Sittlichkeit wachsen für Thibaut zu einer Einheit zusammen, bilden ein Ganzes. So bringt er eine bestimmte Art von Tonwerken, Ursprünglichkeit des Fühlens und sittliche Grundhaltung miteinander in Übereinstimmung.

Dieser Begriff der „Reinheit" führt Thibaut zum Begriff des „Klassischen" hinüber. Im Gefolge des Wortes „rein" benutzt Thibaut gern das Wort „klassisch". Bezeichnenderweise kommt der Ausdruck „die Klassik" nicht vor — mit der musikalischen Wiener Klassik, dem Werk Haydns, Mozarts, Beethovens, wußte Thibaut nichts anzufangen —, dafür steht stets die Wendung „das Klassische". Der Ausdruck „klassisch" ist also als Wertbegriff, nicht als historischer Begriff gefaßt. Mit dem „Klassischen" begreift Thibaut die Gesangsmusik von Palestrina bis Händel unter dem Blickpunkt der „Reinheit" im beschriebenen Sinne. Soweit sich der Begriff „Reinheit" auf ein gegenständliches Kunstwerk und seine Darstellung bezieht, kann Thibaut den Begriff „klassisch" dagegen auswechseln. Der Begriff des „Klassischen" gibt Thibaut zugleich die Möglichkeit, seiner „reinen" Tonkunst die Bedeutung der Ewigkeitsdauer und Zeitlosigkeit zu verleihen, wozu der Begriff der „Reinheit" nicht ausreichte: „Das Genie ist an keine Zeit gebunden und das Klassische ist unvergänglich" (S. 45). Mit dem Begriff des

[1] Mitgeteilt von Heuler, a. a. O., S. LXXXV.

„Klassischen" als einem künstlich erstellten Kunstbereich macht sich Thibaut selbst zum Klassizisten. Dieser Klassizismus Thibauts wird unter den verschiedenen Leitgedanken sichtbar werden.

Bei dem entschlossenen Für und Wider der Thibautschen Haltung muß es dem Kunstrichter darauf ankommen, seine erkorene Kunst formelhaft und genauer zu bestimmen, als es der schillernde Begriff der „Reinheit" zuließ, sie in feste Regeln zu fassen. So schuf er sich einen Grund- und Richtsatz, nach dem er die musikalischen Erscheinungen aller Zeiten bemaß und auswählte. Heuler gibt ihn wieder:

> „Oberstes Prinzip war es, wie in jedem Kunstwerke, so auch im musikalischen, das Schöne in der Einheit des Mannigfaltigen und im Mannigfaltigen der Einheit zu suchen. Diese Schönheit war ihm aber, im Gegensatz zu Kant, kein relativer, von dem aufnehmenden Subjekte abhängiger, sondern ein absoluter, unwandelbarer Begriff; subjektiv waren lediglich Rezeption und Reflexion"[1].

Kant hatte seinen Satz vom Mannigfaltigen in der Einheit und von der Einheit im Mannigfaltigen nicht auf den Kunstgegenstand, sondern auf die Art und Weise seiner sinnlichen Erfahrung bezogen und ihn zunächst in bezug auf die bildenden Künste aufgestellt. Das musikalische Hören als zeitliches Nacheinander von Tonempfindungen schien ihm zu solcher Einheit unfähig:

> „Das Spiel der Einbildungskraft beim musikalischen Hören bzw. das Erzeugnis dieses Spieles, d. i. die Mannigfaltigkeit der musikalischen Proportionen, ist im Gegensatze zu den räumlichen Verhältnissen der bildenden Künste nicht dem Verstande angemessen. Der Verstand bleibt also gegenüber der Mannigfaltigkeit der Gehörsempfindungen außer Funktion; daher kommt dem musikalischen Kunstwerke gegenüber nicht die Totalvorstellung eines einheitlichen, formalen Ganzen zustande, die Komposition wird nicht als formale Einheit erfaßt ... Die entscheidende Tatsache aber ... besteht in der Auffassung Kants, daß die Komposition auf der Grundlage der Anschauung, mangels einer verstandesmäßigen Zusammenfassung der tonalen Mannigfaltigkeit, nicht als gestaltartige Einheit, sondern nur als sukzessive Vielheit von Tönen und Tonverbindungen, nur als ein mannigfaltiges Nebeneinander erlebt wird"[2].

Thibaut geht, gegenüber seinem Lehrer Kant, einen Doppelschritt weiter: er überträgt die ursprünglich in bezug auf die bildenden Künste geprägte Formel grundsätzlich auch auf das musikalische Gebiet und benutzt den Satz zugleich nicht als Transzendentalanalyse des Gefühls, sondern zur Bestimmung des künstlerischen Gegenstandes. Sein Freund Schiller hatte eine ähnliche Umdeutung der Kantischen Bemühungen versucht:

> „Er [Schiller] ist auf die ästhetischen Gegenstände gerichtet, mehr als auf die ästhetischen Prinzipien [Kant]. Darum auch vor allem schwebt ihm die Idee objektiver Merkmale vor"[3].

Wenn Kant das ästhetische Fühlen subjektiv wertet, so will Thibaut die Merkmale des ästhetischen Gegenstandes objektiv festlegen. Allein die Aufnahme des künstlerischen Gegenstandes, die Art und Weise wie der Mensch darauf anspricht, bleibt ihm subjektiv:

> „Man stößt leider auf eine unbesiegbare Schwierigkeit, insofern man alle Arten der Menschen zu einem gleichen Urteil bringen will. Jeder hat nämlich in Beziehung auf Empfindungen sein eigenes Ideal und dieses Ideal ist oft mit der ganzen Natur des Einzelnen so verwebt, daß keine menschliche Kraft etwas dagegen vermag" (S. 57).

---

[1] Vgl. Heuler, a. a. O., S. XIIf. An anderer Stelle erhebt Thibaut noch einmal die alte Barockforderung, daß ein musikalisches Werk „bei einem gleichen Hauptgefühl verweilen" solle. An der Wiener Klassik kritisierte er u. a. den „gemischten Stil".

[2] Vgl. G. Wieninger, Immanuel Kants Musikästhetik, München 1929, S. 30.

[3] Vgl. E. Kühnemann, Kants und Schillers Begründung der Ästhetik, München 1895, S. 89.

Es bleibt bezeichnend, daß Thibaut ausdrücklich und lebhaft bedauert, daß es ihm unmöglich ist, nicht auch die ästhetischen Empfindungen objektiv und für alle verbindlich festzulegen. Der auf nützlich anwendbare Grundsätze bedachte Wissenschaftler und lehrsatzbewußte Klassizist streckt hier ungern die Waffen.

Das Regel-mäßige steht für Thibaut stets obenan:

> „Daß ich in Beziehung auf alles und selbst in Beziehung auf die sogenannten Kleinigkeiten dem Regelmäßigen unbedingt das Wort rede, mag freilich manchen nicht gefallen ... und hat sich jemand zur Ordnung gewöhnt, so ist sie, wie Kant zu sagen pflegte, ebenso leicht und noch leichter als die Unordnung" (S. 115).

In seinem Richtsatz glaubt Thibaut den „festen Grund" alles Klassischen gefunden zu haben. Daß es eine solche vernunftmäßig gesetzte Regel überhaupt gibt, ist dem Klassizisten eine große Beruhigung (S. 67). Die vollkommene Erfüllung der vorgeschriebenen Regeln ist ihm höchster künstlerischer Erfolg:

> „Das Höchste, was hier einem geistreichen Menschen gegeben werden kann, ist freilich ein nach allen Regeln gerechtes, in allen Formen vollendetes musikalisches Kunstwerk" (S. 48).

Die Vollendung erfüllt sich im Regel-rechten. Auch das Genie bleibt für Thibaut an die Regel gebunden:

> „Das Genie verachtet so wenig die strenge Regel als die tüchtige Arbeit und nur eitler Stumpfsinn strebt nach regelloser Leichtigkeit" (S. 22).

Damit verschreibt sich Thibaut aufs neue aufklärerischem Denken[1]. Schiller wollte die Regeln hinter dem künstlerischen Gegenstand verborgen wissen und ihn frei „scheinen" lassen[2]. Für die schweifende Regellosigkeit der Romantiker und Heidelberger Mitbürger hatte Thibaut nur eine moralische oder pathologische Bewertung.

Den Sinn der Musik begründet Thibaut mit Hilfe der Affektenlehre. Auch sie hat er aus dem Aufklärungsjahrhundert in seine Musikauffassung hinübergerettet.

> „Die Musik soll alle Zustände der Empfindung, des Gefühls und der Leidenschaften darstellen, aber poetisch, also nicht, wie sie sich in der Entartung, sondern in der Kraft und Reinheit verhalten" (S. 64).

Der von der Musik dargestellte Affekt muß im Hörer wieder hervorgerufen werden:

> „Sie [die Musik] ist nämlich im Wesentlichen nichts als gleichsam das Überströmen der Empfindung, der Begeisterung in Tönen; und wo ein musikalisches Stück solche Zustände vergegenwärtigt, da kann man sicher darauf rechnen, daß sie den unverdorbenen Menschen rührt und entzückt" (S. 56).

Ein Kunstwerk ohne Affektgehalt ist für Thibaut wertlos:

> „Eine Komposition, welche der Empfindung nichts darbietet oder das Gefühl verletzt, ist und bleibt nichts weiter als höchstens ein Übungsstück, auch wenn die Freunde des Halsbrechenden darüber in heller Freude sein sollten" (S. 57).

Wie die Musiktheoretiker des 18. Jahrhunderts will auch Thibaut den Affekt durch Regel und Maß in bestimmten Grenzen halten[3]. Das klingt durch seine

---

[1] Vgl. H. Wolf, Versuch einer Geschichte des Geniebegriffs in der deutschen Ästhetik des 18. Jahrhunderts, Heidelberg 1923, S. 77ff.

[2] „Der Gegenstand der Kunst muß technisch, kunstmäßig sein, hat also die Befolgung gewisser Regeln zu seiner Voraussetzung. Aber diese Regeln dürfen in dem vollendeten Werk nicht zu spüren sein. Es muß frei durch sich selbst bestimmt erscheinen". Vgl. Kühnemann, a. a. O., S. 85.

[3] Vgl. R. Schäfke, Geschichte der Musikästhetik, Berlin 1934, S. 284ff.

angeführten Aussprüche stets hindurch. Der echte Anhänger der Affektenlehre muß alles Über-mäßige ablehnen:

„Was würde er [Plato] sagen, wenn er unsere jetzigen Quälereien (wobei mit sechs Fingern mehr alle sogenannte Kunst in Rauch aufginge) und unsere so vielfach widernatürlich zusammengesetzten, überweichen, überwilden, überverliebten ... Sachen hören müßte“ (S. 5).

So kämpft Thibaut gegen die Überreizung der Empfindung, wie er sie in der Virtuosenmusik seiner Zeit findet:

„Wenn dies so weiter fortgeht, so kommen wir am Ende unfehlbar dahin, daß wir bei unsern musikalischen Gastmählern keine Melone ohne Spaniol oder den heißesten Pfeffer essen können und nach Art gemeiner Russen vom Branntwein zum Scheidewasser übergehen müssen. Das tut also not, daß man die abgestumpften musikalischen Fresser und Säufer auf die Fasten setzt“ (S. 64.).

Die musikalische Äußerung des menschlich-seelischen Affektes geschieht ursprünglich im Gesang. So müssen die Anhänger der Affektenlehre die Musik notwendig im Gesang begründen. Von hier aus werden die entsprechenden zahlreichen Äußerungen Thibauts und die Zusammenstellungen des Behaghel-Nachlasses verständlich. Die zuvor wiedergegebene Bemerkung des Thibaut-Schülers Baumstark macht den Gesang aus vierfachen Gründen zur Grundlage der Musik:

1. Der Gesang ist „der reinste musikalische Erguß der menschlichen Seele“ und „zum wahresten Ausdruck aller, selbst der momentanen Seelenregungen geschaffen“.

Thibaut äußert sich ähnlich:

„So soll man die Herzen sich nur durch menschliche Stimmen ergießen lassen, welche auch noch dazu den Zustand der menschlichen Seele am wärmsten und lautersten darstellen“ (S. 69).

Man nimmt den Atem als Hauch der Seele, das Wort als Spiegel der Empfindung. Danach wird die Musik zugerichtet. So sagt der Göttinger Thibaut-Lehrer Forkel:

„Musik ist eine Sprache der Empfindung.“

Sein Königsberger Lehrer, Kant, äußert sich:

„Es gibt klagende und ernsthafte Töne und der Mensch hat bei jedem Affekte einen Ton, der mit ihm übereinstimmt, und diese Töne sind das, was auf unser Gemüth wirkt“ (Menschenkunde). „Es handelt sich also um die Feststellung jenes Elementes der Musik, auf dem ihre Fähigkeit beruht, das Gemüt des Hörers zu bewegen. Das soll der Faktor sein, der dem Ton der Rede entspricht“ (Wieninger).

Der gleiche Ton soll die gleichen Empfindungen auslösen. Kant will die Instrumentalmusik nur gefallen, sofern er sie sich als Gesangsmusik vorstellen kann:

„Die Musik gefällt nur, insofern sie in unserer Imagination Beziehung auf den Gesang hat, daher finden wir alle Stücke schön, die singbar sind“ (Menschenkunde).

Schon Mattheson faßte das Spielen als ein „Geleite des Singens“.

2. Der Gesang „geht aus einem Organ hervor, welches von der Mechanik völlig unabhängig ist“. Der Kehlkopf wird als natürliches Instrument geschätzt. Die „reine Natur“ gibt der Musik die natürliche Grenze. Die künstliche Musikmaschine ist grenzenlos. Sie verleitet daher stets zur krankhaften oder unmoralischen Überreizung der Empfindung. Die Verbannung der Instrumente ist damit auf doppelte Weise in den Gesetzen der Affektenlehre begründet. Die Instrumente sind von der Hetze des technischen Zeitalters befallen, und es kommt Thibaut so vor,

„als ob die Unruhe, welche Europa durch Feldzüge, Eilwagen und Dampfschiffe bekommen hat, auch in die ästhetischen Kunstwerke hineinfahren müßte“ (S. 33).

Die musikalische Fertigkeit rückt nur „in Ansehung des Mechanischen“ fort; ihre Grundlage bleibt jedoch das organische Werkzeug, der Kehlkopf, mit seinen Möglichkeiten und Unmöglichkeiten.

3. Der Gesang ist „in eine unmittelbare Verbindung stellbar mit dem Worte". Durch das Wort läßt sich mit der Musik ein greifbarer Sinn verbinden, sie ist einem bestimmten Zweck zuzuordnen:

> „Die Musik hat keinen besseren Gehilfen als ein gutes Wort. Denn zweckmäßige Texte stimmen die Seele zu dem, was die Musik weiter ausbilden soll" (S. 97).

Die Wortverkopplung spielt in der zeitgenössischen Ästhetik eine besondere Rolle. Kant ist unschlüssig, welchen Platz er der Musik in der Ordnung der schönen Künste zuweisen soll. Bei der Analyse kam er zu dem Ergebnis, daß die textlose Musik (die „ohne Begriff gefällt") als einzige unter den Künsten „reine Schönheit" bietet. Weil sie aber als begriffslose Tonäußerung nicht das Erkenntnisvermögen beschäftigen kann, bleibt sie „bloßes Spiel der Empfindungen" und gehört unter die „angenehmen" Erscheinungen. So gibt sie „mehr Genuß als Cultur ... und hat, durch Vernunft beurtheilt, weniger Werth, als jede andere der schönen Künste" (Kritik der Urteilskraft). In diesem Zusammenhang gibt Kant ihr „den untersten Platz". In der Anthropologie kommt der Philosoph zu einer neuen Entscheidung: er läßt die Musik von den „angenehmen" in die „schönen" Künste einrücken, sofern sie sich mit der Poesie verbindet, und räumt ihr in der Rangordnung die zweite Stelle, nach der Dichtung, ein[1]. So vermag jene Ästhetik der Musik allein durch die Wortverbundenheit einen Platz unter den schönen Künsten zu gewähren.

4. Der Gesang ist „in der natürlichsten Vereinigung mit der Mimik" lebendig. Hier wird der Gesichtspunkt des Ausdrucksmäßigen schließlich noch in der Gebärde geltend gemacht. Der natürliche Gesang soll sich in natürlicher Weise mit der natürlichen Gebärde vereinigen. Dadurch wird der Affekt auch auf den Körper übertragen. Der ganze Mensch ist von Empfindung erfüllt. Die Singabendberichte zeigen, wie sehr man im Heidelberger „Singverein" die Gefühlserregung in Gebärde auflöste.

So bekennt Baumstark im Namen seiner Kunstgemeinde:

> „Die Vocalmusik wird immer der höchste Strebe- und Glanzpunkt der musikalischen Kunstthätigkeit bleiben, so lange nicht mit der Ästhetik die menschliche Seele in der Welt erstorben ist."

Die Lehre von der affektmäßigen Musik muß sich notwendig aus der reinen Gesangsmusik herleiten, und die reine Gesangsmusik als Grundsatz und Bekenntnis erfährt wesensmäßig ihre Begründung in der musikalischen Sinnenlehre. Das a cappella-Ideal leuchtet auf diesem Hintergrund.

Der künstlerische Reiz der sinnlichen Empfindung wird als Genuß erfahren (Kant). So muß der Kunstgenuß zur Art und Weise der künstlerischen Aufnahme werden. Thibaut sagt: man kommt musikalisch zusammen, „um zur Erhebung und Veredelung des Geistes das Klassische zu genießen" (S. 105).

Das sinnliche Urteil über das formelhaft bestimmte Kunstwerk geschieht im Geschmack. „Geschmack ist in Gefühl aufgelöste Schönheit" (Forkel). Damit sich das Geschmacksurteil stets für das Klassische entscheiden kann, muß der Geschmack gebildet werden. So sieht Thibaut in der Geschmacksbildung eine Hauptaufgabe guter Singvereine. Die Subjektivität des Geschmacks möchte

[1] Vgl. Wieninger, a. a. O., S. 63ff.

Thibaut durch häufige Vergleiche geschichtlich bewährter Kunstwerke untereinander überwinden[1].

„So prüfen und vergleichen wir denn, bis wir das eigentlich Klassische herausgefunden haben und damit erfolgt ein beglückender Stillstand, weil das Klassische den Charakter hat, daß es oft genossen werden kann" (S. 61).

Neben die „Bildung des Geschmacks" tritt für Thibaut die „Verschönerung und Veredelung des menschlichen Lebens" als Aufgabe der Musik. Hier steht Thibaut vor allem unter dem Einfluß der kunstästhetischen Schriften Schillers. Auch seine persönliche Lebenshaltung wird von seinen Zeitgenossen damit in engste Verbindung gebracht. Das Schöne wurde als die Sichtbarmachung der Idee im Kunstwerk gefaßt. „Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung" (Schiller). So sah man in der klassischen a cappella-Musik die Idee als „das Göttliche" zur Erscheinung kommen. Im Zustand der künstlerischen Empfindung wird der Mensch unter die Idee gebracht. Thibaut sagt:

„Göttlich wird uns die Musik nur erscheinen, wenn sie uns in einen idealen Empfindungszustand hinüberführt" (S. 57).

Ein Thibaut-Schüler berichtet über seinen Lehrer:

„Wenn die Musik ihm wirklich Religion war, ist sein Leben im Reiche freier Schönheit, seine völlige Gewißheit, daß die Schönheit das erscheinende Göttliche sei, nicht die wahrhaft deutsche Seite seiner Persönlichkeit?"[2]

Im Angesicht des schönen Kunstwerks gelangt der Mensch im Durchgang durch den „ästhetischen Zustand" als „mittleren Zustand" (Schiller) zu seinem eigentlichen Wesen und Gesetz, zu Freiheit und Adel. Hier ist die ausgewogene Harmonie von Vernunft- und Sinneskräften, von Wünschen und Müssen erreicht[3]. Die Dichter-Klassiker sprechen von der „schönen Seele"[4]. Der Mensch „spielt" sich durch die „schönen Künste" in den Reifezustand der „Heiterkeit" hinein. Die Zeitgenossen sahen in Thibaut eine solche

„schöne Seele": „Das waren wundervolle Momente seines Lebens, wenn er wie befreit durch die mächtige innere Arbeit seines Geistes, in der Gewißheit eines errungenen Zieles sich wie spielend den unmittelbarsten Erscheinungen hingab. Thibaut stand fortwährend in dieser Heiterkeit einer stets gegenwärtigen Freiheit. Sein Antlitz trug das Gepräge einer durch nichts getrübten Sicherheit seiner selbst"[5].

So heißt „Ver-schönerung und Ver-edelung" im ursprünglichen Sinn für Thibaut: im Durchgang durch die Schönheit als musikalisches Kunstwerk zum Adel der selbstsicheren Freiheit und Heiterkeit zu gelangen. Diesem Ziel sollen die Singvereine dienen. Ihre Mitglieder werden in der singenden und betrachtenden Beschäftigung mit der Wortmusik im Anspruch und Einklang der Vernunfts- und Gefühlskräfte dazu gebracht[6]. Damit ist die Musik zu einer sittlichen Lebensmacht

---

[1] Es wurde berichtet, wie Thibaut aus Gründen der Vergleichsmöglichkeit zwischen den verschiedensten Werken möglichst oft wechselte und nach Beendigung eines Satzes mit seinen Freunden vergleichende Betrachtungen anstellte.

[2] Vgl. v. Beaulieu, A. F. J. Thibaut. Eine Charakteristik, Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst, III (1840), Sp. 1029.

[3] Vgl. F. Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen.

[4] „Eine schöne Seele nennt man es, wenn sich das sittliche Gefühl aller Empfindungen des Menschen endlich bis zu dem Grad versichert hat, daß es dem Affekt die Leitung des Willens ohne Scheu überlassen darf und nie Gefahr läuft, mit den Entscheidungen desselben in Widerspruch zu stehen" (Schiller).

[5] Vgl. v. Beaulieu, a. a. O., Sp. 1032.

[6] Der Nachruf Beaulieus arbeitet in eindrucksvoller Weise die philosophische und kunst-

erhoben. Zugleich wird sie aber auch in bestimmter Weise festgelegt und verengt. Für Thibaut bleibt nur eine Art von Musik zulässig, trotzdem er zuvor vier verschiedene „Style“ aufgestellt hat. Alle andern musikalischen Seinsmöglichkeiten fallen aus. Sie sind für ihn „seichte Unterhaltung“, „platte Ergötzlichkeit“, „übersteigerte Krankhaftigkeit“, die der dogmatisch richtende „Priester der geheimnisvollen Schönheit der Tonwelt“ aus dem „musikalischen Heiligtum“ schroff ausweisen muß.

Eine solche Begründung der Musik geht vom Einzelmenschen aus; im Menschen als Einzelwesen kommt ihre versittlichende Macht zur Wirkung. Der Gesamtbau dieser Ästhetik ist auf einer bestimmten Auffassung vom Menschen als Einzelmenschen errichtet. Nur vorsichtig kann mit „veredelten Freunden“ nach freier Wahl ein Kreis gleichgestimmter Einzelwesen gebildet werden. Darum hütet Thibaut die Reinheit dieser Kunstgemeinde mit aller Aufmerksamkeit. Auch der oft „teutonische Stumpfsinn“ seiner Sänger muß den Leiter zur Verzweiflung bringen (Musikal. Br. Nr. 26, 33). In dem Augenblick, in dem die Macht dieser Musik in der festgelegten Weise zur Auswirkung kommt, wird der „veredelte“ Menschenkreis von der „sündigen Welt“ abgesondert. Immer wieder sagt Thibaut, daß die „wahre Kunst“ nur für wenige Menschen bestimmt sei. Im „veredelnden Genuß“ des „wahrhaft Klassischen“ werden diese wenigen Freunde aus der stumpfen Menschenmasse herausgehoben; im Versenken in die große künstlerische Vergangenheit wird die kleine unkünstlerische Gegenwart vergessen. Die Freundschaft Auserwählter stützt diese Haltung (Musikal. Br. Nr. 22, 25).

Damit muß die Musik so zugerichtet werden, daß der Einzelmensch sie genießen kann. Bei der vornehmlich geistlichen Musik sind daher manche Veränderungen notwendig. So wird etwa eine Messe vom Kirchenraum in die Gelehrtenstube versetzt, ihres kultischen Zusammenhanges und Sinnes entkleidet, etwaige Instrumentalstimmen fallen, Teile, die dem ästhetischen Richtsatz nicht standhalten, werden gestrichen, die Stimmlage muß sich durch Transposition der Möglichkeiten der vorhandenen Laienstimmen anpassen, ein Klavierauszug wird angefertigt, bis der einzelne Liebhaber sich in diese so zurechtgemachte Musik an seinem Hausklavier in „einsamen Nächten“ versenken kann oder sich durch sie mit wenig Eingeweihten in stillen Abendstunden erheben lassen mag. „Denn das Tiefste ist doch mehrenteils immer Individualität“ (Musikal. Br. Nr. 29).

Thibaut erkennt wohl den grundsätzlich anderen Zusammenhang, in dem seine Musik ursprünglich gestanden hat; er weiß, daß sie Musik zu einer „religiösen Handlung“ war[1]. Aus dieser historischen Erkenntnis Folgerungen zu ziehen, verbot ihm jedoch die Art seiner Religiosität. Von festen kirchlichen Bindungen und Übungen hielt Thibaut sich frei. Er war

---

ästhetische Stellung Thibauts aus der Lage seiner Zeit mit der Begriffswelt des deutschen Idealismus heraus, die auch der Nachrufschreiber teilt. Das Bild wird vor allem durch die gleichzeitige Auseinandersetzung mit der „politisch realistischen Weltrichtung“ der „subjectivistisch parlamentarischen Bewegung“ und dem „Gewirr und Geflimmer“ der Publikumskunst lebendig.

[1] Wie man zum Nachtigallengesang wandert und sich der Natur hingibt, so hat man zum Kirchengesang gebeichtet und sich der Anbetung hingegeben (Musikal. Br. Nr. 29).

„in betreff confessioneller Religionsansichten ungemein mild und verträglich ... mit allen geistigen Waffen verfolgte er den religiösen Radicalismus" (Baumstark). „In verständigen Formeln wußte er seine christliche Frömmigkeit nicht auszudrücken; aber deshalb war sie nicht stumm. Er hatte für sie eine andere, gar gewaltige Sprache gefunden, die Tonkunst, und zwar die heilige, die christliche Tonkunst. In dieser Sprache vor allem andern vernahm er das Heilige, verstand er seinen Gott und seinen Erlöser; in dieser Sprache betete er Christum an aus der Fülle des Herzens, in dieser Sprache predigte er ihn, für einen weiten Kreis der Zeitgenossen ein kräftiger Retter der Reinheit und Heiligkeit seiner geliebten Tonkunst." — „Mit welcher überströmenden Bewegung der Seele er sich vor dem Heiligen beugte, bezeugt das Allgemeine seiner religiösen Vorstellung"[1].

Auf den Platz der Religion trat für ihn die religiös gefaßte Musik:

„Er betrieb diese Musik wie eine Art Gottesdienst mit Seelenerhebung. Es ruhte ein feierlicher Ernst und eine Art von Weihe auf ihm, wenn er nach dem *Halleluja* im Messias oder nach dem achtstimmigen *Cruzifixus* des Lotti von seinem Clavier sich erhob, und mit den großen leuchtenden Augen, ohne ein Wort zu reden, uns der Reihe nach ansah" (Walter).

Thibaut hat selbst oft gesagt, daß die Juristerei sein Handwerk und die Musik seine Religion sei.

Die musikalischen Bemühungen Thibauts geschehen in enger Anlehnung an die gleichartigen Arbeiten auf dem Gebiete der Dichtung und der bildenden Kunst. Baumstark sagt dazu:

„Das ganze und große Verdienst Thibauts um die Musik in ästhetischer Hinsicht besteht darin, daß er streng in Wort und Tat diejenige Kritik, welche die Ästhetik längst in der Poesie, der Malerei und Sculptur anwendete, auch an die Musik anlegte"[2].

Dabei ist für „Poesie und Sculptur" an die Arbeit Winckelmanns und Lessings gedacht. Auf dem Gebiet der Malerei traf sich der Musikerneuerer mit den Nazarenern[3]. Das „Glaubensbekenntnis der ganzen nazarenischen Malerei", das von „reinen Verhältnissen ... scharfen Umrissen ... deutlichen Akkorden ... kindlicher Einfalt" (F. Schlegel) handelte, konnten auch die Heidelberger Musikliebhaber unterschreiben. Die Übereinstimmung geht bis in einzelne Ausdrücke. Beide Bewegungen wollten eine Kunst von „liturgischem Ernst" gegen die „frühere Reiz- und Schmuckkunst" setzen (Eberlein). Man strebte nach symbolischer Erhöhung des Kunstwerks. In „Klang und Farbe" wurde das „Sinnlich-Sündige" abgelehnt; strenge Linien- und Stimmführung gaben dem Werk die „schlichte Würde und Geschlossenheit"; die „reine Harmonie" der Musik- und Bildkomposition zeugte von der „Reinheit des Herzens" ihrer Schöpfer; es kam nicht auf einen „wirkungsvollen Abklatsch des Lebens", sondern auf die weithin sichtbare Darstellung einer Idee an. Die Kunst sollte neu zur Lebensmacht erhoben werden. Es ging nicht nur um „Kunstwerte", sondern um „Lebenswerte" (Eberlein). Die Nazarener kamen als „Klosterbrüder von St. Isidor" folgerichtig zu einer engen Lebens-

---

[1] Vgl. Rothe, Dittenberger, Worte, gesprochen bei der Beerdigung des ... A. F. J. Thibaut am 31. März 1840, Archiv für Civilistische Praxis, hg. von Mittermaier, Thibaut u. a., XXIII (1840), Anhang S. 10f.

[2] Vgl. Baumstark, a. a. O., S. 80.

[3] Zur Kunstanschauung der Nazarener vgl. A. Kuhn, Peter Cornelius und die geistigen Strömungen seiner Zeit, Berlin 1921; C. G. Heise, Overbeck und sein Kreis, München 1928; K. K. Eberlein, Kunst und Kunstgeist der Nazarener, ebenda; M. Pevsner, Gemeinschaftsideale unter den bildenden Künstlern des 19. Jahrhunderts, Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, hg. von P. Kluckhohn und E. Rothacker, IX (1931), S. 125ff. Über die persönliche Verbindung Thibauts zu den Malern vgl. später.

gemeinschaft; die Musikerneuerer fanden als Musikliebhaber eine Lebensstilisierung. An den Gemeinschaftsabenden der „Klosterbrüder" wurde viel gesungen. Die in den italienischen Archiven a cappella-Musik sammelnden deutschen Musiker waren im Kloster gern gesehene Gäste. Die Restauratoren entdeckten Palestrina als den „Raffael der Musik"; Raffael und Palestrina wurden die Leitsterne in das gelobte Land Italien und der Geschichte. Kirchenkunst war für beide Bewegungen die „prima prattica". Die „christliche Schönheit" blieb ihr Ziel. Mit den Nazarenern sah Thibaut die Grundlage der Kirchenkunst im katholischen Kultus[1]. Jedoch wäre der hugenottische Protestant niemals Konvertit geworden, wie viele Nazarener. Restauration und Nazarenismus wurden vornehmlich von den süddeutschen Stämmen getragen, trotzdem spielen zu der vom Norden (Wackenroder) angeregten Romantik stets Verbindungen.

Diese musikästhetische Grundhaltung des Thibaut-Kreises wird von einer Erlebnisweise überschichtet, die zu romantischer Zerworfenheit mit der „sündigen Welt" (Thibaut) führt. Sie ist vor allem den jüngeren Mitgliedern der Heidelberger Kunstgemeinde eigen. Man flüchtet in die Winkel des von der Wirklichkeit gescheuchten Herzens und fleht die Musik herbei, um sich mit ihrer Hilfe auf einer „höheren und reineren Ebene" mit „veredelten Freunden" (Thibaut) wieder zu vereinen. Von der Stärke dieser gefühlsverlorenen, lebenspaltenden Musikhingabe zeugt ein Ausspruch Jean Pauls, den Behaghel handschriftlich in seiner Notensammlung verwahrt:

> „O Musik! Nachklang aus einer entlegenen harmonischen Welt! Seufzer des Engels in uns! Wenn das Wort sprachlos ist, und die Umarmung und das Auge [und das weinende], und wenn unsere [stummen] Herzen hinter dem Brustgitter einsam liegen; o so bist Du es, wodurch [durch welche] sie sich einander zurufen in ihren Kerkern und [wodurch sie] ihre entfernten Seufzer vereinigen in ihrer Wüste"[2].

---

[1] Vor allem von den „großen Kathedralen" erwartete Thibaut wegen der eigenmächtigen Bestimmungsmöglichkeit der Behörden viel für die Erneuerung der Musik. Hier läßt er die Möglichkeit einer außermusikalischen Einwirkung auf die Musik offen. So ist auch seine Äußerung zu Klein zu verstehen: „Überhaupt scheint es mir nothwendig, daß man dem Publico weit mehr befiehlt, woran es zu glauben habe" (Musikal. Br. Nr. 29). Diese Haltung wird gestützt durch seine Abneigung gegen alles „Democratische" im politischen Leben. Vgl. auch seinen Verfassungsstreit mit seinem Heidelberger Amtsgenossen Martin bei E. L. Th. Henke, J. F. Fries, Leipzig 1867, S. 152ff. In jungen Entwicklungsjahren scheint Thibaut anderen Auffassungen nachgehangen zu haben. Sein Kieler Freund B. G. Niebuhr schreibt darüber an die Eltern, a. a. O. I, S. 51: „An Thibaut wüßte ich nichts zu tadeln, als einigen Eigensinn, und einen Demokratismus, der mich doch nicht hindert, ihn zu lieben, weil ich ihn um so verzeihlicher finde, da er von den Refugies des vorigen Jahrhunderts abstammt' (2. August 1794). Eichendorff vermerkt Thibauts „jakobinische Ansichten über den Adel" in seinem Tagebuch.

[2] Eingetragen auf dem Titelblatt eines Passionsoratoriums „Maria und Johannes" von J. Ewald im Klavierauszug von J. A. P. Schulz. Vgl. Verz. Nr. 882. Die Abschrift im Schulzschen Klavierauszug ist nicht mit Jean Paul gezeichnet, sondern mit „J. A. P. Schulz" unterschrieben. Offenbar stammen die Noten ursprünglich aus dem Besitz des Berliner Liedkomponisten, der die Worte des Dichters eigenhändig auf dem Titelblatt seines Klavierauszuges eintrug und die Abschrift mit seinem Namen unterfertigte. Die Sätze sind dem frühen Roman „Unsichtbare Loge" entnommen (1793). Vgl. Jean Pauls sämtliche Werke, Berlin 1840/42, Bd. I, S. 37. Die Abweichungen zwischen Originaltext und Abschrift wurden durch Klammersetzung gekennzeichnet. Über die Besuche des Dichters im Singverein Thibauts vgl. später. Der klassizistische Musikästhetiker bewahrte dem romantischen Schriftsteller gegenüber, dem

Hier wird das Musikverhältnis der jungen Romantik deutlich. Die Stärke der gefühlsmäßigen Hingabe löst die strenge Begrifflichkeit und moralische Nutzanwendung Thibauts auf. Die Begriffsschwere des Wortes wird hinderlich. Die heftige Gefühlskraft schmilzt jede greifbare Stütze ein und sucht sich, schmerzhaft befreit, in die Grenzenlosigkeit eines kosmischen Zusammenklanges einzuschwingen. Man nährt seine Hingabe an mittelalterlichen Vorstellungen. Thibaut hat dieses romantische Musikempfinden, zu dem offenbar sein Freund Behaghel neigte, nicht geteilt. Beide Haltungen kommen zu einer Scheidung von der Umwelt. Während sich jedoch die Romantiker mit der „bürgerlichen Welt" zerwerfen, trennt sich Thibaut von der „sündigen Welt". Die bis zum Tränenausbruch gesteigerte Musikergriffenheit, wie sie von Thibaut berichtet wird, braucht ihre Erklärung nicht im Gefühlsüberschwang der Romantik zu finden. Aus der Zeit der Empfindsamkeit liegen gleiche Zeugnisse vor, etwa von Philipp Emanuel Bach. Thibauts Naturschwärmerei und Begeisterung für den „Sport", vor allem für das Schwimmen, Rudern, Schlittschuhlaufen, hat ebenfalls hier sein Vorbild. Klopstock und der Hainbund in Göttingen sind ihm aus seinen Studienjahren vertraut[1].

(Schluß folgt)

---

die Musik zu flüchtigem Traum und Gefühl wurde, einige Zurückhaltung und leichten Spott. Über Jean Pauls Musikverhältnis vgl. W. Schreiber, Jean Paul und die Musik, Braunschweig 1929.

[1] In den späteren Jahren machte Thibaut seine täglichen Spaziergänge so regelmäßig, daß die Heidelberger Bürger ihre Zeit danach nahmen, ähnlich wie die Königsberger Einwohner nach den Wegen seines Lehrers Kant. Zum Naturverhältnis Thibauts berichtet Guyet, a. a. O., S. XXI. In einem Brief an Knebel beschreibt Thibaut selbst die Schönheiten seines Gartens, in dem sich Goethe bei seinen Heidelberger Besuchen gern aufhielt. Vgl. Düntzer, a. a. O., S. 94.

Über die norwegische Musikforschung

Von Ole Mörk Sandvik, Oslo

Die vierhundertjährige Verbindung mit Dänemark bewirkte, daß Kopenhagen unser kulturelles Zentrum auch in musikalischer Beziehung wurde und daß die etwa vorhandenen norwegischen Begabungen an den königlichen Hof gebunden waren.

Feuerbrünste vernichteten die Kathedralschulen, wertvolle Büchereien gingen in Flammen auf. Die Urkunden über die Musik im 16.—18. Jahrhundert haben wir dadurch verloren. Nur einzelne Musikalienverzeichnisse zeigen, daß die Schüler dieselben kirchlichen Pflichten wie in unseren Nachbarländern hatten und wirklich tiefgehende Musikstudien trieben.

In den größeren Städten, wie Oslo, Bergen, Drontheim, Kristiansand, gab es später in den Musikgesellschaften private und öffentliche Musikabende. In den Protokollen, die aus Bergen erhalten sind, sehen wir, daß die Gesellschaft *Harmonien*[1] wählerisch die besten Komponisten aufgeführt hat und daß Chor und Orchester verhältnismäßig gut besetzt waren. Aber die norwegischen (Dilettanten-)Komponisten sind vereinzelt gewesen. Einige Kantoren und Stadtmusikanten sind mit Ehrerbietung betrachtet worden, aber von ihrem Schaffen ist nichts übriggeblieben.

Nach der Trennung von Dänemark 1814 dauerte es einige Zeit, bis das kulturelle Leben in dem jungen Staat sich selbst finden konnte. Wie ein Meteor erschien der Violinmeister Ole Bull (1810—1880) um 1830. Aber erst die Romantik um 1840, die so gewaltige Wirkung in Dichtung, Kunst und Wissenschaft hatte, öffnete die Quellen, die auch für die Musik so belebend wurden.

Erst in diesen Jahren kamen nämlich unsere Volksmelodien ans Licht. Der Komponist Ludvig M. Lindeman lieferte einzelne Volksmelodien im Beiheft zu dem kleinen, aber sehr wichtigen Buche „Volksweisen" (Jørgen Moe's 1840)[2]. Im folgenden Jahre veröffentlichte Lindeman seine „Norwegischen Gebirgsmelodien" (*Norske Fjeldmelodier harmonisk bearbeidede for Pianoforte*, 68 Nummern), und 1848 fing seine systematische Sammelarbeit an. Er besuchte in diesem Jahre hauptsächlich Valdres, und er hatte das Glück, hier einer vorzüglichen Quelle zu begegnen. Seine Beobachtungen hat er in den „Universitätsannalen" (*Universitets- og Skole-Annaler, 2. Række, Bind V*) mitgeteilt; dieser Bericht ist wahrscheinlich die erste wissenschaftliche Musikabhandlung in Norwegen. Er beschreibt die Schwierigkeiten, die mit der Arbeit verbunden sind, hebt den Zweifel hervor betreffs der Tonhöhe im volkstümlichen Gesange, auf die jeder Aufzeichner aufmerksam sein muß; er gibt eine vorzügliche Beschreibung des alten Instruments *Langeleik* und zeigt sich im ganzen als ein Mann, der die Erscheinungen sachlich und vorurteilsfrei betrachtet. Lindemans Aufzeichnungen wurden später in den meisten Gegenden Norwegens fortgesetzt, die wichtigsten seiner Sammlungen wurden in der großen Ausgabe für Klavier „Ältere und neuere Gebirgs-Melodien" (*Ældre og nyere Fjeldmelodier samlede og bearbeidede for Pianoforte*) 1853—1867 aufgenommen. Diese 592 Melodien sind in einer scharf beleuchtenden harmonischen

---

[1] Johan Petersen, *Harmonien* 1765—1900, Bergen 1901.

[2] *Samling Sange, Folkeviser og Stev i norske Almuedialekter.*

Fassung gegeben. Franz Liszt nannte Lindemans Ausgabe „eine Meister-Arbeit". Die übrigen etwa 900 Aufzeichnungen — eine Goldgrube für die Wissenschaft — sind Manuskript geblieben[1].

Als diese Offenbarungen des schöpferischen Vermögens im Volke bekannt wurden, sproß die neue norwegische Musik hervor. Die Komponisten erkannten darin ihre musikalische Muttersprache, und wir brauchen nur an Kjerulf, Nordraak und Grieg zu erinnern, um behaupten zu können, daß hierdurch ein neuer Ton in der europäischen Musik entstand.

Die erwähnten Komponisten hatten ihre Ausbildung in Deutschland erhalten. Keine Musikschule war bis jetzt in Norwegen errichtet worden. Einige tüchtige Lehrer waren vom Ausland nach Norwegen gekommen; diese konnten jedenfalls einen ersten Unterricht geben. Unter ihnen muß der Deutsche Carl Arnold (1794—1873) erwähnt werden, der hervorragende Arbeit leistete, als er 1847 als Organist an die Trefoldighets-Kirche nach Kristiania kam. Unter seinen Schülern waren Kjerulf und Johan Svendsen. Aber zu dieser Zeit lebte auf jeden Fall ein wirklicher Gelehrter in Oslo, nämlich der oben genannte Lindeman. Der große Sammler und hochbegabte Choralkomponist war auch ein erstklassiger Theoretiker. Seine geschichtlichen Kenntnisse wurden in Anspruch genommen, als die Arbeit an einem neuen Choralbuch begann. Der Kirchenlieddichter Landstad gab 1859 Luthers geistliche Lieder in norwegischer Übersetzung heraus, wozu die ursprünglichen Melodieformen von Lindeman nach verschiedenen Quellen aufgestellt wurden[2].

In einer umfangreichen Beilage entwickelte der letztgenannte seine Gesichtspunkte betreffs Melodieform, Rhythmik usw. Er war der Meinung, daß die erste Form der alten Lieder nicht so leicht zu erweisen sei und daß jedenfalls die Gemeinde nicht imstande war, die schwierige Rhythmik zu beherrschen. Er hatte deswegen als B-Form eine streng taktische aufgestellt. Aber in diesen Jahren sehnten sich weite Kreise infolge der Wirksamkeit Johan D. Behrens[3] nach einer volkstümlicheren Form der Kirchenmelodien, und weil man auf die Hilfe des großen Volksliedsammlers Lindeman gerechnet hatte, wurde die Enttäuschung über seinen Standpunkt um so tiefer. Der später sogenannte Kirchengesangsstreit (*Salmesangstriden*) brach aus, er dauerte 20 Jahre[4]. In den Zeitungen und in Broschüren kämpften die Meinungen gegeneinander, nicht immer in der schönsten Art. Lindeman bekam den Auftrag, das neue Choralbuch zu schreiben. Es erschien 1871, vorläufig in Probeheften. Indessen trat eine neue Autorität auf. Es war der junge Komponist und Gelehrte Otto Winter-Hjelm, der 1874, nach einem Aufenthalt in süddeutschen Gemeinden, die Meinung verfocht, daß die rhythmisch freiere Originalform der Reformationsmelodien aufzunehmen sei. Er gab 1876 zwei bedeutende Schriften heraus: „37 ältere Kirchenmelodien . . ." (*37 ældre Salmemelodier rytmisk og harmonisk restaurerede samt 2 gregorianske Hymner*) und „Bemerkungen . . ." (*Bemærkninger til 37 ældre Salmemelodier . . .*).

Diese tiefgehenden Untersuchungen sind noch heute eines Studiums wert. Winter-Hjelm machte als Mitglied der Choralbuch-Kommission (1876/77) seine Meinung geltend, aber Lindemans Choralbuchentwurf wurde von dem Departement ohne Änderung angenommen und im Dezember 1877 autorisiert. Dieser Ausgang des Streites war, wie angedeutet, sehr erklärlich wegen der großen Autorität, die

---

[1] O. M. Sandvik, Ludv. M. Lindemans ungedruckte Aufzeichnungen, in *Norsk Musikkgranskning*, Oslo 1937.

[2] Landstad-Lindeman, Luthers geistliche Lieder usw. (*L's Aandelige Sange*), Kristiania 1859.

[3] Vom lutherischen Choralgesang und seiner Wiedereinführung in der norwegischen Kirche, Kristiania 1858.

[4] O. M. Sandvik, Norwegische Choralgeschichte (*Norsk Koralhistorie*), Oslo 1930.

Lindeman als Choralkomponist und praktischer Musiker erworben hatte. 50 Jahre lang blieb das Buch bestehen, und erst als 1921 ein neues Psalmbuch autorisiert wurde und damit der Bedarf nach einer Reihe neuer Melodien hervortrat, kamen die alten Gesichtspunkte aufs neue zur Geltung: Das Choralbuch-Komitee von 1923, bestehend aus sieben Mitgliedern (Vorsitzender war Bischof Dr. J. Gleditsch, Sekretär O. M. Sandvik), folgte in den Reformationsmelodien, soweit es praktisch möglich war, den von Winter-Hjelm verfochtenen Gesichtspunkten.

Außerdem wurden 37 norwegische Volksmelodien in das Buch aufgenommen (während das ältere Buch keine solche hatte). Die Harmonisierungen Lindemans wurden meistens beibehalten, die neueren Melodien und Volksweisen aber wurden von einem Komiteemitglied, dem Komponisten Eivind Alnæs, bearbeitet[1].

Daß unser Choralbuch ein gewisses nationales Gepräge erhalten konnte, war teilweise in der erworbenen genaueren Kenntnis einer Gruppe unserer Volksmelodien begründet. Der Komponist Cath. Elling hatte seit etwa 1900 die Sammlung von Volksweisen fortgesetzt, und ganz besonders hatten seine glücklichen Funde religiöser Melodien das Interesse der Öffentlichkeit gewonnen. Verschiedene Verfasser hatten auf die tonale und rhythmische Verwandtschaft zwischen unseren Volksweisen und den alten Reformationsmelodien aufmerksam gemacht. Neue Entdeckungen auf dem Gebiete der Volksmusik waren dazugekommen. So wurde dem Choralbuch-Komitee der Weg erleichtert.

Wenn oben gesagt wurde, daß wir beinahe keine Urkunden über ältere norwegische Musik besitzen, so war die älteste norwegische Musik, die der katholischen Kirche, darin nicht einbegriffen. Nach der Reformation, die 1536 mit Gewalt eingeführt wurde, verloren freilich die schönen alten Bücher (Missalien, Antiphonare usw.) jeden Schutz. Eine Menge dieser Schätze wurde als Baumaterial benutzt, als Vorladung in Kanonen usw. gebraucht. Ein Teil aber wurde als zweckmäßiges Packmaterial erachtet und als Umschlag der Lehnsrechenschaftsakten nach Kopenhagen gesandt. 1907 wurden sie in unserem Reichsarchiv (wohin sie nach 1814 zurückgeschickt worden waren) wiederentdeckt und von Dr. Georg Reiß gedeutet[2]. Es zeigte sich, daß jedenfalls einige originale Melodien größtenteils bewahrt waren, darunter eine Olavs-Sequenz „Lux illuxit letabunda", die Dr. Reiß unser „Nationallied durch Jahrhunderte" genannt hat. Die Urkunden sind größtenteils noch ungeordnet. Auch in den dänischen und schwedischen Bibliotheken ist neues Material gefunden worden, in Reykjavik auch etwas, alles leider nur bruchstückweise. Professor Oluf Kolsrud konnte noch 1929 interessante neue Funde machen, von denen eine erstaunlich „norwegisch" klingende Melodie vom Unterzeichneten bei der Olsok-Gedächtnisfeier benützt wurde[3]. Aber auf ein wirklich genügendes Material, wie das, was Moberg in Schweden und Haapanen in Finnland behandeln, wagen wir nicht zu hoffen.

Die meisten wissenschaftlichen Untersuchungen über die norwegische Musik sind mit den Volksmelodien und Volksinstrumenten beschäftigt. Wie oben gesagt, war es C. Elling, der aufs neue die Sammelarbeit aufnahm. In der Abhandlung „Unsere Volksmelodien" (*Vore folkemelodier*, 1909) analysiert er den tonalen Bau, in „Unsere Heldenlieder" (*Vore kjæmpeviser belyst fra musikalsk synspunkt*, 1914) gibt er ein Verzeichnis der Melodien und legt seine Auffassung ihrer Kadenzcharaktere dar, und in „Unsere Tänze" (*Vore slaatter*, 1915) sind die besonderen norwegischen Tänze *Halling*, *Gangar*, *Springar* (*Pols*) usw. Gegenstand seiner Untersuchung. Daß unsere Melodien gregorianische Züge aufweisen, wird

---

[1] Choralbuch für die norwegische Kirche (*Koralbok for den norske Kirke*), Oslo 1926.

[2] Die Musik bei dem mittelalterlichen Olavs-Kultus im Norden (*Musiken ved den middelalderlige Olavsdyrkelse i Norden*), Kristiania 1912. — Reiß und Oluf Kolsrùd, Zwei norwegische lateinische Lieder mit Melodien (*Tvo norröne latinske Kvade med Melodias*), Kristiania 1913.

[3] Liturgische Musik, Olsok 1930, S. 39.

von ihm verneint, und die — zuerst von E. Eggen vertretene — Anschauung, daß die norwegischen Volksweisen zuweilen eine von der diatonischen verschiedene Skala haben, verwirft er als unmöglich, weil die „Vierteltöne" nicht konsequent auftreten. In rhythmischer und tonaler Hinsicht muß, so meint er, der Aufzeichner der Melodie „auf die Beine helfen".

In der Abhandlung „Norwegische Volksmusik, speziell im östlichen Bezirk" (*Norsk folkemusikk, særlig østlandsmusikken*, 1921) hat O. M. Sandvik die Meinung verfochten, daß unsere Melodien ihrem ganzen Charakter nach eine mit der gregorianischen nahe verwandte Bauweise zeigen, und behauptet, daß nach seinen Erfahrungen als Sammler die nichtdiatonischen Zwischentöne zahlreich sind und deshalb der Aufzeichner die Pflicht hat, alles Außergewöhnliche genau zu beschreiben. Belege konnte er z. B. in seiner großen Sammlung „Volksmusik im Gudbrandstal" (*Folkemusikk i Gudbrandsdalen*, 1919) mit etwa 450 Melodien vorlegen. Spätere Phonogrammaufnahmen haben diese Anschauung gestützt. Aber die Frage ist noch nicht genügend erklärt: woher kommen die Anomalien?

Die Instrumentenuntersuchungen können uns hier einen Schritt weiter führen. Erik Eggens „Skalastudien" (*Skalastudier*, 1923) und E. Grovens „Die Naturskala" (*Naturskalaen*, 1927) behandeln die Frage in der Weise, daß der erste von dem Intervallenmaß auf dem Langleik, der andere von der Salweidenflöte ausgeht. Danach stellen beide eine eigene norwegische Skala auf. Daß besonders das scheitholzartige Instrument *Langleik* (NB. in den älteren Stücken) eine merkwürdige Gliederung aufweist, ist sicher. Und verschiedene Erscheinungen in unserer Volksmusik deuten dahin, daß vielleicht Einflüsse von fernen Kulturen in den Melodien sich erhalten haben.

In die Langleikfrage bringt Hortense Panum in dem Buche *Langelegen* Licht. Die norwegische Violine, die „Hardanger Fiedel" (*Hardingfela*) ist von Torleif Hannaas, E. Eggen u. a. untersucht worden. Die Herkunft dieser Instrumente ist zwar noch nicht geklärt, aber beide sind Träger eigener norwegischer Musik geworden. Unter den zahlreichen Aufzeichnungen von Tänzen für die Hardanger Fiedel (*Hardingfeleslaatter*) ragen die von Arne Bjørndal hervor[1]. Der am meisten bekannte *slaatt*: *Møllargutens brurmarsj*, ist aber von Johan Halvorsen aufgezeichnet und von Grieg in op. 72 für Klavier gesetzt.

Die musikgeschichtliche Literatur ist in Norwegen bescheiden. J. G. Conradi schrieb 1878 anläßlich der Weltausstellung in Paris eine kurze „Übersicht über die Entwickelung der Musik in Norwegen" (*Kortfattet historisk oversigt over musikens udvikling og nuværende standpunkt i Norge*) mit biographischen Notizen.

Jonas Lie gab Ole Bulls Briefe heraus und schrieb dazu eine vorzügliche Einleitung, Aimar Grønvolds Buch „Norwegische Musiker" (*Norske musikere*, 1883) charakterisiert in feiner Weise Kjerulf, Svendsen, Bull und Grieg. Gerhard Schjelderup hat wertvolle Grieg- und Wagner-Biographien herausgegeben (1903 und 1907). Damit sind die wichtigsten Erscheinungen genannt. Die Verhältnisse waren nicht leicht für die Interessierten. Kein Lehrstuhl für Musik ist an der Universität vorhanden, und erst 1927 wurde eine wissenschaftliche Musikbibliothek gegründet.

1920 ergriff ein opferwilliger Musikenthusiast, der Kunstverleger E. B. Oppi, die Initiative zu einer vollständigen norwegischen Musikgeschichte, die 1921 unter Redaktion von O. M. Sandvik und Gerh. Schjelderup als ein reich bebildertes Prachtwerk in zwei Bänden erschien.

Viele Sonderuntersuchungen müssen selbstverständlich unternommen werden, um auch in Einzelheiten ein sicheres Urteil aussprechen zu können. Zu diesem Zweck ist eine Gesellschaft „Norwegische Musikforschung" (*Samfundet for norsk musikk-*

---

[1] Ein Literaturverzeichnis über Volksmelodieausgaben, Abhandlungen usw. habe ich in meinem Aufsatze *Norsk Folkemusikk* in *Nordisk Kultur* XXV, Oslo 1933, gegeben.

granskning) gebildet worden, ein erstes Jahresheft wurde 1937 ausgegeben. Das Grieg-Studium erhielt 1923 einen wertvollen Zuwachs durch den Briefwechsel zwischen ihm und seinem Freunde F. Beyer. 1934 erschien eine große Grieg-Biographie von dem Komponisten D. Monrad Johansen. Der Verfasser sucht die auffallenden Arbeitspausen in Griegs künstlerischem Schaffen und seine Angst vor größeren Aufgaben zu erklären. Er behauptet, daß der Komponist oft von dem Gefühl des unübersteigbaren Abgrundes zwischen dem Fremden und dem Einheimischen, Nationalen in der norwegischen Musikkultur beherrscht war und daß er für das Innerste seiner Seele nicht leicht den Ausdruck finden konnte, weil wir keine Formüberlieferung haben („Die Tragödie der norwegischen Musik"). Gegen diese nicht uninteressante Theorie ist unter anderem eingewendet worden, daß vielmehr andere Umstände, wie Griegs schlechte Gesundheit und seine mangelhafte Schulung im polyphonen Satz, hervorgehoben werden müßten. Aber vieles in dem schön geschriebenen Buche ist sehr nachdenkenswert.

Von den Ausgaben musikalischer Schriften allgemeiner Art können Gustav Smiths „Von der Doppelwirkung der Musik" (*Om musikkens dobbeltvirkning*, 1928) mit einer Vorrede Carl Nielsens, und die Musikvorträge Hagerup Bulls „Musik und Musiker" I und II, 1930—1932, genannt werden.

Im Gebiete der Theorie bewegen sich zwei Bücher: Geirr Tveit sucht in seiner „Tonalitätstheorie des parallelen Leittonsystems" (1937) eine Quarten-Quinten-Harmonik statt der gewöhnlichen in Terzen aufzustellen (in dorischer, phrygischer, lydischer und mixolydischer Tonart). Olav Gurvin gibt in dem 1938 erschienenen Buche „Von der Tonalität zur Atonalität" eine Darstellung der technischen Grundzüge der Musik Schönbergs und des Norwegers Fartein Valen. Meiner Ansicht nach wird in dem mit eingehenden Analysen versehenen Werk zum erstenmal eine klare Definition des Begriffes der Atonalität gegeben.

Neue Bücher

Fritz Feldmann,

Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien (Darstellungen und Quellen zur schlesischen Geschichte, herausgegeben vom Verein für Geschichte Schlesiens Bd. 37), Breslau 1938.

Der Verfasser, der sich schon durch frühere Arbeiten ein großes Verdienst um die Aufhellung der mittelalterlichen Musikgeschichte Schlesiens erworben hat, versucht hier, gestützt auf neue, sehr sorgfältig durchgeführte Quellenforschungen und Stiluntersuchungen, ein Gesamtbild von der Musik, ihrem Wesen und ihrer Bedeutung im mittelalterlichen Schlesien zu zeichnen, wobei es ihm nicht nur um die Frage „Was entstand im mittelalterlichen Schlesien?" zu tun war, sondern ebenso sehr um das Problem „Wie gestaltet der Schlesier?". In diesem Bemühen „schlesisches Stammestum im gesamtdeutschen Musikschaffen herauszuarbeiten", andererseits „Fragen der gesamtdeutschen Musikgeschichte von schlesischen Quellen aus zu klären", liegt der größte Wert dieser Untersuchung. Sind es doch die Probleme, zu deren Lösung schließlich alle ortsgeschichtlichen oder landschaftlich begrenzten Studien einmal führen sollten.

Selbstverständlich wird sich dabei noch immer die Frage erheben, ob wir denn und zumal bei dem in dieser Hinsicht schwierigsten Zeitraum der Musikgeschichte, dem Mittelalter, schon so ausgebreitete Kenntnisse des gesamten Befundes besitzen, daß wir einen solchen Versuch wagen können. Wenn wir dazu vergleichsweise das theologische, philosophische und geschichtswissenschaftliche Schrifttum heranziehen und sehen, was darin nebenbei an uns noch unbekannten musikgeschichtlichen Quellen verarbeitet worden ist, so werden diese Zweifel nicht ganz beseitigt

werden können. Um so höher muß es deshalb bewertet werden, daß es dem Verfasser gelungen ist, trotz dieser Schwierigkeiten und des noch längst nicht vollständig erschlossenen Materiales, Ergebnisse vorzulegen, die den Stammesanteil Schlesiens an der deutschen Musikgeschichte in wesentlichen Punkten klären und die musikalischen Zustände dieses Gaues vor dem Wirken Stoltzers in einem neuen Lichte erscheinen lassen.

So kann der Verfasser an Hand der ältesten Neumendenkmäler die polnischerseits aufgestellte These entkräften, daß Schlesien unter Ausschaltung Deutschlands über Polen französisches Kulturgut erhalten hat. Es zeigt sich vielmehr, daß z. B. selbst diejenigen schlesischen Klöster, die in ihrer Organisation eng an die französischen Mutterklöster gebunden waren, in kultureller Hinsicht in engster Beziehung zu den deutschen Klöstern im Süden und Südwesten standen. Daraus erklärt sich gleichfalls, was an einer Reihe sorgfältigst bis ins Kleinste untersuchter Beispiele nachgewiesen wird, daß in Schlesien der germanische Choraldialekt herrschte.

Besonders begrüßen wird man sicherlich die Untersuchungen zu „Schlesiens Aufnahme und Eigenschöpfung nachgregorianischer Kirchengesänge im 14. und 15. Jahrhundert“, die sich auf die Sequenzen, Allelujalieder, Ordinariumsmelodien, Cantiones und Offiziumgesänge erstrecken. Dabei stellt sich heraus, daß sich bei den schlesischen Sequenzen nordwestliche und südwestliche Strömungen mischen und daß sie schon für Deutschland verhältnismäßig früh sowohl mehrstimmig als auch mit Beteiligung der Orgel ausgeführt worden sind. Der Hinweis darauf, daß dies auch dann anzunehmen ist, wenn die Choralmelodie nicht mensural notiert ist und dieses Verhalten „ein unübertreffliches Symbol sei für die deutsche Kompositionstechnik des ganzen 15. Jahrhunderts, die das Gradualbuch sogar äußerlich noch in seiner alten Funktion beläßt und sich als akzessorischer Schmuck des melodisch unveränderten Chorales fühlt“, hat sehr viel Wahrscheinlichkeit für sich und kann vom Verfasser sehr überzeugend begründet werden.

Bei den Allelujakompositionen kann der Verfasser bedeutsame schlesische Neuschöpfungen nachweisen und zeigen, daß sie im Gegensatz zu süddeutschen Kompositionen schlichtere und „volkstümlichere“ Wendungen aufweisen und außerdem von einem Drang zu durchrhythmisierter Melodik erfüllt sind, ein Zug, der bei den an sich in geringerer Zahl überlieferten Ordinariumsmelodien ebenfalls hervortritt und bei der Betrachtung der Credolieder vor allem im Hinblick auf die hussitische Bewegung unterstrichen zu werden verdient. Auch bei der Behandlung der „Cantiones“ ergeben sich beachtenswerte Unterschiede zur hussitischen Kunst, wobei der Gegensatz deutsch-slawisch eine wichtige Rolle zu spielen scheint. Bei den Offiziumsvertonungen schließlich glaubt der Verfasser als typisch schlesisch feststellen zu können, „daß eine gewisse Plastik der Einzelstelle zuweilen auf Kosten des großen Zuges herausgehoben wird“.

Auf den Abschnitt über „Die Choraltheorie in den schlesischen Klöstern und Schulen“, in dessen Zusammenhang der bisher unbekannte Valendrinus-Traktat sowie ein Traktat „Regulae generales de compositione cantus“ behandelt und veröffentlicht wird, möchte ich später zurückkommen in einem Referat über die in den letzten zehn Jahren wieder zugänglich gemachten musiktheoretischen Abhandlungen, das ich zur Zeit vorbereite. Hier sei nur soviel gesagt, daß er sehr wertvolle Aufschlüsse zur Musiklehre des 15. Jahrhunderts enthält.

Auffallend sind die in Schlesien für mitteldeutsche Bezirke verhältnismäßig zahlreich auftretenden Quellen zur organalen Mehrstimmigkeit und darunter wieder die Vertonungen des „Liber generationis“. Zu der vom Verfasser erwähnten Neisser „Kreuzträger“-Handschrift und der Vertonung im Neumarkter Cantional kann ich noch eine dritte „liber generationis“-Komposition namhaft machen, die zwar aus einem polnischen Kloster stammt, aber ebenfalls zweifellos deutscher (schlesischer?) Herkunft ist. Sie befindet sich in einer Hs. der Sächsischen Landesbibliothek (Mscr. Dresd. A 52), die für die „ecclesią collegiata sancti Martini in Magna Oppathow“ geschrieben und im Jahre 1525 fertiggestellt worden war. Näheres über die Handschrift, den Schreiber und seinen Auftraggeber sowie die Komposition findet man in meinem „Beitrag zur deutschen Musik in Polen zu Beginn des 16. Jahrhunderts“ (in der Festschrift M. Bollert zum 60. Geburtstage, Dresden 1936, S. 167ff.).

Von dieser organalen Mehrstimmigkeit aus ergeben sich enge Beziehungen zur Orgelkunst, für die man „Schlesien geradezu als führend betrachten“ kann. In diesem Zusammenhang ist nicht nur die Tatsache bedeutsam, daß wir jetzt eine schlesische Orgeltabulatur kennenlernen, die älter ist als die bisher bekannte „älteste“ Winsemer Orgeltabulatur, sondern auch, daß der

Verfasser die Definition eines schlesischen Zisterziensers nachweisen kann, nach der „Organum als Kunstform und Organum als Instrument zusammenfallen".

Sehr richtig und wichtig ist das, was der Verfasser über „Die Anfänge der Mensuralmusik in Schlesien" beibringt. Wenn er dabei darauf hinweist, daß die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts eine Zeit des Kampfes zwischen der organalen und der mensuralen Kunst in Schlesien ist, so glaube ich, daß man das zum mindesten für die Pflege der Musik in den ost- und mitteldeutschen Klöstern in dieser Zeit überhaupt annehmen kann. So wurde z. B. im Wiener Schottenstift unter dem Abt Martin (1446—1461) der Figuralgesang „eingeführt" und von einer eigens dazu gegründeten Kantorei gepflegt. Aber schon 1452 erfolgt der Rückschlag. In diesem Jahr wird er durch eine Visitation zugunsten des gregorianischen Gesanges (der aber die organale Übung nicht ausschließt) auf das Weihnachtsfest beschränkt (vgl. A. Hübl, Gesch. d. Unterr. im Stifte der Schotten in Wien, Wien 1907, S. 27). Und wenn sich das Vordringen französischer Motetus-Kunst bis nach Breslau schon im Jahre 1375 nachweisen läßt, so ist das ein Parallelfall zu Salzburg, wo Pilgrim von Puchheim 1393 den „ersten ständigen Chor zur Pflege der niederländischen (? soll wohl heißen ‚französischen') Singweise" stiftete (vgl. B. Paumgartner, Aus Salzburgs Vergangenheit, S. 71, in: Die Städte Deutsch-Österreichs, hg. von E. Stein, Bd. VIII, Salzburg 1932). Für die Entwicklung und Pflege der mehrstimmigen Musik in Schlesien wird dabei die Tätigkeit des Saganer Abtes Martin Rinkenberg wichtig, den ich inzwischen als Leipziger Student (siehe AMF III, 3, S. 323/24) feststellen konnte. Nimmt man die ebendort gegebenen Nachweise dazu, daß im 15. Jahrhundert in Leipzig auch Georg Dominik aus Liegnitz, Kaspar Elyan aus Glogau, Nikolaus Gerstmann aus Löwenberg, Nikolaus Haugwitz aus Sprottau, Klemens Heseler aus Brieg, Sigismund Lemchen, Hieronymus Schwoffheim aus Görlitz und Nikolaus Zeler aus Breslau studieren, so wird man einen regen musikalischen Austausch zwischen Leipzig und Schlesien annehmen müssen. Außerdem darf aber auch nicht die starke Wirkung der im 15. Jahrhundert überwiegend deutschen Universität zu Krakau, die sich dem Humanismus besonders früh erschloß und eine der wichtigsten und modernsten Universitäten für die Pflege der Musik darstellte, übersehen werden. Ihre Bedeutung für die Pflege der Musik, die noch im 16. Jahrhundert anhält, spricht schon aus der Tatsache, daß sich dort im Jahre 1526 immatrikulieren läßt: Arnoldus Causin de Ath ex Hanoniensi Comitatu dioc. Camerac., magnus musicus Jusquin discipulus (vgl. AMF I, 4, 432).

So kommen wir schließlich zur Blütezeit der mittelalterlichen Musik in Schlesien in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts mit dem Glogauer Liederbuch und dem Cod. Mf. 2016. Wenn der Verfasser dabei im Hinblick auf Letzteren eine noch engere Bindung an Mitteldeutschland, insbesondere zum Wittenberger Kreis, feststellen kann, so könnte das durch eine Untersuchung über die Pflege der Musik an der Wittenberger Universität noch unterstrichen werden. Denn von hier ergeben sich unmittelbare Beziehungen zu Breslau, Krakau und Frankfurt a. O., wobei ich allein auf Michael Koßwick und Ambrosius Lacher verweisen möchte.

Mehrere wertvolle Anhänge, in denen die beiden schon erwähnten Traktate veröffentlicht, Quellennachweise zur Karte der Choralschrifttypen und Angaben zu Musikern des mittelalterlichen Schlesiens beigebracht, in einer Notenbeilage mehrere interessante Orgelstücke und Stücke aus dem Cod. Mf. 2016 sowie eine Tafel mit Sequenzvarianten mitgeteilt werden, beschließen die aufschlußreiche Arbeit, die unsere Kenntnis der mittelalterlichen Musik in Deutschland um vieles bereichert. — Zu den Angaben über die „Mittelalterlichen Musiker Schlesiens" seien noch einige Nachträge gestattet:

v. Banz, Nik.: Begegnet schon 1313 Nov. 3 als Kantor von hl. Kreuz (siehe Cod. dipl. Siles. XVI, 251). Er läßt sich nachweisen bis 1366 (siehe ib. XVI, XVIII, XXII und IX). L: ADB II, 43; Tzschoppes u. Stenzels Urkundensammlg.; Sömmersberg III, 49.

Johannes IV Roth, Bisch. v. Bresl.: L: Lucä, Schlesiens curiöse Denkwürdigkeiten II 270; Henelii Silesiographia I c. 8, p. 127; Bauch: Studien z. schles. Kirchengesch.

Patczkar, Johannes: L: J. Jungnitz, Die Urkk. im Turmknopf d. Kreuzk. zu Bresl., in: Zs. d. Ver. f. G. u. Altertum in Schlesien XXI, 371.

Skoda, Andreas: Erscheint 1435—1460 in den Akten (siehe Cod. dipl. Siles. IX, 127, 131; XV, 12 ss.; XXIV, 114 ss.; XXVIII, 104; XXXIII, 85 u. Zs. d. Ver. f. G. u. Altert. Schles. V. 147, 156, 158).

Gerhard Pietzsch, Dresden

Ludwig Senfl,

Sieben Messen zu vier bis sechs Stimmen. Das Erbe deutscher Musik. Reichsdenkmale Band 5. Erster Band der Abteilung Motetten und Messen. Herausgegeben von Edwin Löhrer und Otto Ursprung. Kistner & C. F. W. Siegel in Leipzig, 1936. XIX u. 119 S. 6 Bildtafeln u. Faksimiles.

Als 5. Band ihrer Gesamtreihe und als 1. Band der Abteilung Motetten und Messen legen die Reichsdenkmale des großen deutschen Meisters Ludwig Senfls sieben Messen vor. Es ist gleichzeitig der 1. Band der neuen Gesamtausgabe Senfls, welche — die im III. Jahrgang der Denkmäler der Tonkunst in Bayern (1903) begonnene Ausgabe der Werke von Ludwig Senfl aufnehmend — von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft und dem Staatlichen Institut für Deutsche Musikforschung gemeinsam veranstaltet wird. Zeugen schon die bisherigen Bände für die seit Gründung des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung neu erwachte Initiative in der Denkmäler-Veröffentlichung, so verdient dieser Band besonders Beachtung im Hinblick auf die Zusammenarbeit mit der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. In der Tat kann gerade in der Denkmäler-Veröffentlichung nur die organisatorische Zusammenfassung aller an der Sache beteiligten Kräfte zum Ziele führen. Da auf diese Weise das Zustandekommen der Gesamtausgabe Senfls gewährleistet ist, ist es auch kein Schaden, daß die Reichsdenkmale selbst, um eine einseitige Überlastung zu vermeiden, nur eine Auswahl aus der vollständigen Gesamtausgabe bringen werden. Das Beispiel dieser Zusammenarbeit läßt vielmehr den Wunsch entstehen, daß auch mit anderen Ländern die Verbindung aufgenommen wird. Die z. B. für das Erbe deutscher Musik besonders wichtige Frage der Neuausgabe altniederländischer Musik, deren augenblicklicher Stand für die Forschung ein wirkliches Hemmnis bedeutet, könnte so vielleicht glücklich gelöst werden.

Die vorliegende Ausgabe der Messen Senfls drängt, den neuen Denkmal-Grundsätzen folgend, Vorwort und Kritischen Bericht auf wenige Seiten zusammen. Die Notwendigkeit dieses Verfahrens bedarf keiner eingehenden Begründung mehr. Es wird immer darauf ankommen, was Herausgeber und Bearbeiter auf dem beschränkten Raume zu bringen wissen. Die Herausgeber der Messen Senfls — Edwin Löhrer, in erster Linie aber Otto Ursprung, der offenbar die Hauptlast der Arbeit getragen hat — verdienen hier volle Anerkennung. Das von Otto Ursprung verfaßte Vorwort gibt in knappen Worten ein gut gesehenes Gesamtbild der Messen mit dem besonders bemerkenswerten Versuch einer zeitlichen Zuordnung. Ein Quellenbericht gibt erschöpfend Auskunft über die Quellenlage und die daraus zu ziehenden Folgerungen. Die Anmerkungen geben hauptsächlich den oft sehr schwierigen Nachweis der bearbeiteten Cantus firmi, daneben nur die wichtigen Varianten und Abweichungen im Notentext.

Der Nachweis der Cantus firmi wird im Notenteil der Ausgabe ergänzt durch Bezeichnung der Cantus firmus-Töne, ein Verfahren, dessen Wert gar nicht hoch genug angeschlagen werden kann, und zwar nicht nur für den Wissenschaftler, sondern auch für den Praktiker, dem damit ein wichtiger Hinweis auf Bau und Grundgesetze der Kompositionen gegeben wird. Der weiteren wissenschaftlichen Forschung aber eröffnet sich dadurch, wie bereits das gleiche Verfahren in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich gezeigt hat, ein neues ergiebiges Feld. Häufig werden hier die Meinungen auseinandergehen, wieweit etwa eine solche Bezeichnung durchführbar ist und in welcher Form sie z. B. bei starker Figuration des Cantus firmus durchzuführen ist. Um so notwendiger ist es, daß die Ausgabe selbst einen Anhalt gibt. Senfl bietet allerdings nicht so viele Schwierigkeiten wie das 15. Jahrhundert. Die zumeist sehr klare Ausprägung und fast immer unzweideutige Fassung der Cantus firmi auch in seinen Messen gehört offenbar zu den besonderen Eigenarten des Meisters im *Tenor*-Lied. Bei Senfls Messen erhebt sich vielmehr eine andere Frage: ob und inwieweit es nämlich notwendig oder empfehlenswert ist, das motivische Widerspiel des Cantus firmus in den anderen Stimmen gleichfalls zu bezeichnen. Natürlich muß sich ein solches Verfahren Grenzen setzen; denn eine Ausgabe soll nicht verunklärt werden durch Häufung analytischer Zeichen. Immerhin scheint es geraten, ausgeprägtere Stellen anzukreuzen. So wie es mit gutem Gelingen durchgeführt wurde, in der Missa dominicalis *l'homme armé* Lied und Choralweise jeweils verschieden zu kennzeichnen, so sollte an hervortretenden Stellen auch der Anteil der anderen Stimmen an Lied und Choral gekennzeichnet werden. So etwa in der genannten Messe: Beginn des *Gloria* (S. 3), Beginn des *Et incarnatus est* (S. 13), die

Beteiligung von Contratenor und Bassus am Choral im *Crucifixus* und *Et in spiritum* — überall dort also, wo sich die Beziehungen eindeutig ergeben und ihre Kennzeichnung die Gesamtstruktur verdeutlicht. Ohne jeden Vorbehalt hingegen ist die Kennzeichnung bei kanonartigen Anlagen zu fordern wie im *Gloria* der Missa dominicalis II (S. 30), wo in der vorliegenden Ausgabe die bloße Kennzeichnung des Discantus zu ganz falschen Vorstellungen führt. Auch das *Gloria* der Missa dominicalis III (S. 44) hätte eine ausführlichere Kennzeichnung in den anderen Stimmen verdient. Klare und eindeutige Richtlinien werden sich allerdings für dieses Verfahren nicht aufstellen lassen. Sie werden sich immer jeweils neu aus dem Stoff ergeben.

Neben dieser Frage sei eine weitere hier zur Erörterung gestellt: die nach Art und Weise der Verkürzung der Notenwerte. Die vorliegende Ausgabe folgt dem während der letzten Jahre für Übertragung von Musik des 16. Jahrhunderts allgemein gewordenen Brauch, alle originalen Notenwerte unterschiedslos auf die Hälfte zu verkürzen. Welche Forderungen an ein wissenschaftlich einwandfreies und auch bildmäßig der Mensuralnotation entsprechendes Übertragen bzw. In-Partitur-Setzen von Mensuralmusik zu stellen sind, habe ich vor längerer Zeit schon einmal ausführlich darzustellen und zu begründen versucht[1]. Die daraus sich ergebende Übertragungsform, die innerhalb der durch die Partitur gesetzten Grenzen den anschaulichen und inhaltlichen Merkmalen der Mensural-Notation weitesten Raum gewährt, ist darnach mit unwesentlichen Abweichungen von Rudolf v. Ficker für die Ausgabe der Trienter Codices in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich meines Erachtens mit Erfolg angewandt worden[2]. Die nur wissenschaftliche Verwertbarkeit dieser Übertragungsform stand von vornherein fest. Ausgaben, die einen weiteren Kreis erfassen wollten, mußten andere Grundsätze anwenden und wesentlich nur die Mittel der modernen Notation in der allen vertrauten Bedeutung einsetzen. Verkürzung der Notenwerte wurde hierbei allseitig als eine der Grundforderungen anerkannt. Für die verschiedenen Formen der Verkürzung bei Musik des 13., 14. und 15. Jahrhunderts hat Besseler im Anschluß an Friedrich Ludwig einwandfreie Richtlinien aufgestellt[3]. In seiner Ausgabe „Altniederländische Motetten"[4] hat er sie für Werke aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sinnentsprechend angewandt. Die moderne verkürzte Notation soll darnach Tempusarten wie geschlagene Werte ohne weiteres erkennen lassen und Irrtümer jeder Art ausschließen. Zu weiterer Verdeutlichung gibt Besseler die zu schlagenden Werte nochmals besonders an: ruhige Halbe, fließende Viertel usw.

Es wäre wünschenswert gewesen, wenn die gleichen Grundsätze auch für die Senfl-Ausgabe geltend gemacht worden wären. Wenn das Tempus perfectum ○ als $^3/_2$-Takt übertragen wird, so ist für ein darauffolgendes Tempus imperfectum diminutum ₵ entsprechende Verkürzung auf ein Viertel und Schreibung im $^4/_4$-Takt, d. h. Zusammenziehung zweier originaler Brevis-Takte zu einem Großtakt, zumindest aber bei bloßer Verkürzung auf die Hälfte Beibehaltung des alla breve-Zeichens ₵ zu fordern[5]. Die Verkürzung des Tempus imperfectum diminutum ₵ auf ein Viertel ist jedoch immer dann vorzuziehen, sobald innerhalb eines Stückes oder innerhalb einer Satzfolge, sei es eine Motette oder eine Messe, das nicht-diminuierte Tempus perfectum oder auch imperfectum eine wesentliche Rolle spielt[6]. Nur so sind für den mit den Gesetzen der Mensuralmusik nicht eingehend vertrauten praktischen Musiker Zeitmaß und Schlageweise eindeutig angezeigt.

Eine gewisse Schwierigkeit liegt zweifellos darin, daß in der Musik seit Ende des 15. Jahrhunderts das nicht-diminuierte Tempus perfectum zunehmend an Bedeutung verliert, bis schließlich um die Mitte des 16. Jahrhunderts und auch schon früher das Tempus imperfectum diminutum

---

[1] Vgl. meinen Aufsatz „Die Probleme der spätmittelalterlichen Mensuralnotation und ihrer Übertragung" in ZMW XI (1929), S. 534ff.

[2] Trienter Codices, Sechste Auswahl, DTÖ XL, Band 76.

[3] Von Dufay bis Josquin. ZMW XI (1928), S. 8/9 und S. 16/17.

[4] Bärenreiter-Verlag, Kassel 1929.

[5] z. B. Kyrie-Christe-Kyrie der ersten fünf Messen.

[6] Vgl. zu dem Wechsel von nicht-diminuiertem Tempus imperfectum und Tempus imperfectum diminutum und deren sinngemäßer Verkürzung die folgerecht verfahrende Übertragung von Rudolf Gerber, Drei geistliche Gesänge von Joh. Martini, Chorwerk 46.

und die Proportio tripla die einzig maßgebenden Mensuren sind. Dies mag wohl auch der Grund sein, daß Besseler in der genannten Ausgabe die im Tempus imperfectum diminutum stehenden Motetten von Compère und Josquin nur auf die Hälfte verkürzt, nachdem er den zweiten Teil von Okeghems *Alma redemptoris* auf ein Viertel verkürzte. Gerade Loyset Compères *O vos omnes* wie auch Josquins *Tu pauperum refugium* hätten die Verkürzung auf ein Viertel gut vertragen, während Josquins *Benedicta es* in Verkürzung auf die Hälfte wohl übersichtlicher sein dürfte. Für den angedeuteten Umschwung in Zeitmaß- und Rhythmusempfinden legen Senfls Messen selbst Zeugnis ab. Während die Choralmessen (Nr. I—V) besonders in Kyrie und Sanctus die traditionelle Mensurfolge aufweisen, sind die beiden Transkriptionsmessen, bis auf das Kyrie der Missa Nisi Dominus, ganz im Tempus imperfectum diminutum geschrieben. Es fragt sich jedoch, ob dieser Umschwung im Empfinden für Zeitmaß und Rhythmus sich in der Umschrift unbedingt geltend machen muß. Er ist in der Tat nicht so bedeutsam wie etwa die früheren rhythmischen Neuausrichtungen und im Rahmen des übergreifenden geschlossenen Traditionszusammenhanges des niederländischen Zeitalters stellt er nur eine unwesentliche Schwankung dar. Immerhin mag man bei vorherrschendem und in seiner Art besonders ausgeprägtem Tempus imperfectum diminutum — sei es der Übersichtlichkeit halber oder vielleicht auch aus dem uneingestandenem Bestreben, sich der unverkürzten Wiedergabe der älteren Denkmälerausgaben anzunähern — die Verkürzung auf die Hälfte bevorzugen. Unter keinen Umständen darf jedoch dann das alla breve-Zeichen fehlen. Denn — und das kann gar nicht genug betont werden — das Empfinden für die Einheit und Zusammengehörgikeit von 4 Semibrevis-Werten innerhalb des Tempus imperfectum diminutum — in auf die Hälfte verkürzter Übertragung sind das 2 Takte — bleibt noch sehr lange lebendig. So ergibt eine Nachprüfung der Schlüsse, daß — nicht immer — aber doch überwiegend der Schluß auf dem ersten Wert eines ungeraden Taktes, also nach Abschluß eines Doppeltaktes, liegt. Es ist deshalb zu erwägen, ob man bei der Übertragung, verkürzt man nicht auf ein Viertel und erhält so von selbst einen Großtakt, nicht den Groß- bzw. Doppeltakt besonders bezeichnen soll, entweder durch dickeren Mensurstrich oder durch ein anderes zusätzliches Zeichen. Denn meist wird auch der zwei Takte zusammenfassende $^4/_2$-Schlag — und nicht der zweimal $^2/_2$-Schlag — der melodischen und rhythmischen Bewegung besser entsprechen[1].

Bei folgerichtiger Durchführung der Verkürzung, d. h. also Verkürzung des Tempus imperfectum diminutum auf ein Viertel, würden wir oftmals bei Josquin schon ein Notenbild gewinnen, das uns aus der späteren Zeit — Schein, Schütz — bekannt und vertraut ist. Das wäre kein Nachteil; denn schließlich ist die Notation *a note negre* — und um diese handelt es sich doch in der späteren Zeit — nichts anderes als der Ausdruck rhythmischer Verhältnisse, die im Grunde schon lange vorhanden waren. Daß die unverkürzte Wiedergabe von Musik des 16. Jahrhunderts in älteren DenkmälerAusgaben einen ,,neuen, eigenartigen Ausdruckswert“ (Besseler) angenommen hat, sollte kein endgültiges Hindernis sein, bei neu gewonnenen Grundsätzen konsequent zu verfahren.

Folgerichtig müßte auch das Tempus perfectum diminutum ⦶ auf ein Viertel verkürzt und im $^3/_4$-Takt übertragen werden. Es bliebe dann noch zu entscheiden, ob die Proportio tripla ₵3 bei Verkürzung auf ein Achtel in den $^3/_8$-Takt oder ebenfalls in den $^3/_4$-Takt jeweils mit besonderer Kennzeichnung der Maßverhältnisse (𝅗𝅥 = ♩. oder 𝅗𝅥 = 𝅗𝅥.) umzuschreiben ist. Falls ein vorhergehendes Tempus imperfectum diminutum nur auf die Hälfte verkürzt ist, käme natürlich nur $^3/_4$-Takt in Frage: 𝅝 = 𝅗𝅥. Die an sich folgerichtige Schreibweise in Triolen wäre zu unübersichtlich.

Eine ausführliche Besprechung der Messen selbst folgt in einem der nächsten Hefte dieser Zeitschrift. Hier sei abschließend noch auf die dem Denkmalband beigegebenen schönen Faksimiles aus Münchener Handschriften und die Abbildung der Senfl-Medaillen hingewiesen.

Herbert Birtner, Marburg.

---

[1] Das gilt auch noch für Schütz. Die praktischen Ausgaben von Schützschen Werken machen meist den Fehler, der Übersichtlichkeit halber den $^4/_2$-Takt in zwei $^4/_4$-Takte zu unterteilen, ohne das C-Zeichen in ₵ zu verändern. Der Erfolg ist in der Praxis: es werden Viertel geschlagen und die Zeitmaße zeitlupenartig verzerrt.

Neue Arbeiten zur Musik des Balkans

Peter Brömse,

Flöten, Schalmeien und Sackpfeifen Südslaviens. Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Instituts der deutschen Universität in Prag, herausgegeben von Gustav Becking, Bd. 9. Verlag Rudolf M. Rohrer, Brünn, Prag, Leipzig, Wien 1937.

Walther Wünsch,

Heldensänger in Südosteuropa. Arbeiten aus dem Institut für Lautforschung an der Universität Berlin, herausgegeben von D. Westermann, Nr. 4. Kommissionsverlag bei Otto Harrassowitz, Leipzig 1937.

Zwei Arbeiten junger sudetendeutscher Musikwissenschaftler untersuchen Eigenart und Geschichte der Musik des Balkans.

Aus der Schule Gustav Beckings in Prag liegt wieder eine Arbeit vor, die sich mit der Musik des slawischen Raums befaßt: Peter Brömses „Flöten, Schalmeien und Sackpfeifen Südslaviens". Der Balkan bietet für musikvölkische Fragen einen besonders ausgiebigen Boden. Haben doch Serben, Kroaten, Slowenen, Albaner, Zigeuner und viele andere Durch- und Zuwanderer Anteil an der Musikübung des Landes, und finden sich doch gerade hier Zeugen primitiven Brauchtums neben höherstehenden, Reste alter Kulturen neben den eindringenden Marktwerten westlicher Zivilisation. Kaum gibt es auf musikalischem Grunde ein Einheitliches, Systematisches, alles ist in Bewegung, in lebendiger Auseinandersetzung mit Überlieferung und Neukultur.

Peter Brömse hat sich aus dem überreichen Material, das ihm auf seinen weiten Studienreisen durch Südslawien zuströmte, zunächst die Blasinstrumente herausgenommen und sie in der vorliegenden Arbeit systematisch behandelt. Dabei ist er so vorgegangen, daß er jedes Instrument auf das genaueste durchgeprüft hat, also die Abmessungen auf das feinste bestimmt (Längen, Durchmesser, Wanddicke, Grifflöcherabstände, Anblaselöcher usw.), danach die Spieltechnik abgeleitet und schließlich auch Material- und Gebrauchsleitern festgelegt hat. Mit den Spielern und Herstellern der Instrumente hat er über alle Eigenheiten und Besonderheiten der Anfertigung ausgiebig gesprochen, so daß wir eigentlich überall Einblick in die Herstellung der Instrumente erhalten. Das ist überaus wichtig, denn gerade Beobachtungen dieser Art führen in grundlegende Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft. Daß Peter Brömse Praktiker und selbst Bläser ist, merkt man gleich auf den ersten Seiten seiner Arbeit. Er weiß mit Applikatur, Ansatz, Spieltechnik und Zungenstoß gut Bescheid und gibt daher mehr und praktisch Brauchbareres als mancher Theoretiker, der nur mißt und Tonskalen errechnet.

An erster Stelle werden die verschiedenen Flöten, die Längsflöten, Querflöten und Schnabelflöten, danach die Schalmeien mit Gegenschlag- und Aufschlagzungen und schließlich die Sackpfeifen behandelt. Jedes Instrument wird für sich durchgenommen, mit allen Abmessungen dargestellt, in Spiel, Herstellung und Gebrauch beschrieben, und zum Schluß folgen Angaben über Spieler und Gewährsmänner. Er gibt von jedem Instrument eine kleine Monographie. Die wichtigsten Ergebnisse liegen in der Beschreibung der Instrumentenherstellung. So werden bei vielen Instrumenten, z. B. dem *Mali kaval*, der *Stranka* u. a. die Grifflöcher nach rein äußerlichen, außermusikalischen Grundsätzen gebohrt. Die Bequemlichkeit des Greifens steht über dem musikalischen Befund. Dieses „Grifflochsystem", wie es Brömse nennt, führt zu den verschiedensten Leiterbildungen, die mit den unsrigen nichts gemein haben. Das Auseinanderklingen beim Spielen zweier Instrumente bringt den erwünschten rauhen und scharfen Klang. Etwas anderes wird nicht beabsichtigt.

Eine zweite Instrumentengruppe, zu der *Kaval*, *Sopelo* und *Surlo* gehören, wird nach einem festen Maßstab gearbeitet. Der Maßstab ist altüberliefert, niemand weiß, woher er kommen mag. Dieser Maßstab, die *Marka*, besitzt ausgesägte Zapfen, die die Anordnung und Größe der Löcher angeben. Sieht man sich die von Brömse gebrachten Längen von 783, 790 und 722 (*Kaval*) genauer an, so stimmen sie mit den von mir gegebenen Längen bei einigen Indianergrifflochflöten gut überein (vgl. Arch. f. Mw. I, 4, S. 460). Auch der *Kaval* zeigt Maße wie $3 \times (23+1) = 72$ oder $3 \times (23+3)$. Interessant ist in dieser Hinsicht auch die *Supeljka*. Sie ist wieder 220 bzw. 240 lang, das ist 23 ± 1, und die Anordnung der Grifflöcher geschieht so, daß erst die Hälfte des

Rohres bestimmt wird und danach sechs gleiche Teile abgeteilt werden. Auch das stimmt mit dem von mir entwickelten Gesetz überein. Beim *Duduk*, der *Svirka* und anderen Instrumenten kann man ähnliche Beobachtungen anstellen. Es scheint, als ob die Maßeinheit von 23$\pm$3 und die Halbierung mit anschließender Dreiteilung in der Grifflochbestimmung bis in den Balkan nachgewirkt hat. Daneben findet sich auch die Anordnung in gleichen Abständen und die Bestimmung nach Fingerbreite — alles Beobachtungen, die uns aus primitiver Musik bekannt sind. Wichtig ist, daß der Maßstab über dem Gehörseindruck steht, wieder ein Beweis dafür, daß es dem Spieler nicht darauf ankommt, sein Instrument nach rein musikalischen Gesichtspunkten abzustimmen, sondern es möglichst spielbequem zu erhalten. Ein Spieler verstand Peter Brömse überhaupt nicht, als dieser ihn darauf hinwies, er habe jetzt ganz andere Töne als vorher geblasen. Nach musikalischen Grundsätzen sind nur drei Volksinstrumente Südslawiens angefertigt, die Sackpfeifen Sloweniens und Serbiens und die beiden Formen der *Gajde* und die *Dude*. Diese Instrumente sind naturgemäß jünger als die „freizügigen" alten Naturflöten und -schalmeien.

Die Spieltechnik der Instrumente zeigt Parallelen zu der primitiven und auch neueren Praxis. So ist die Nasenatmung, die übrigens nicht nur auf Schalmeien beschränkt ist, im Orient ebenso gebräuchlich wie in Südslawien, und auch zum Brummspielen, der Fingerhaltung, dem Liegenlassen des vierten Fingers gibt es überall im Orient Parallelen. Es ist interessant, wie die Spieltechnik in allen Ländern die gleichen Grundlagen einhält: man spielt nach dem natürlichen Greifen und Fallen der Finger, ohne besondere Kunstfertigkeiten und Übungen anzuwenden. Die Artikulation geschieht wie auch bei uns durch härteren oder weicheren Zungenstoß, und nur bei den Sackpfeifen ist ein anderer Kunstgriff nötig: es wird eine bordunierte Sekunde geblasen, von der sich das Unisono merklich abhebt. So entsteht der Eindruck einer scharfen Phrasierung. Man will überhaupt nicht in farblosen, weichen Klängen musizieren, sondern stets dröhnend, mitreißend, rauschend, begeisternd.

Damit hängt auch die eigentümliche Mehrstimmigkeit zusammen, die eigentlich schon beim Zusammenspiel von zwei *Kavals*, die niemals gleich gebaut sind, entsteht. Wenn bei den Querflöten (*Stranka*) die Grifflochstellen nach dem Augenmaß bestimmt werden und noch dazu lange und kürzere gebaut werden mit sechs und fünf Grifflöchern, so kann man sich leicht vorstellen, daß sie sich keinem festen Tonsystem und keiner geregelten Mehrstimmigkeit anpassen können. Beim Zusammenspiel geht es in der Regel so, daß der eine Bläser frei umspielt, während der andere bei der Melodie bleibt. Eine ganz eigene Mehrstimmigkeit bringen die Doppelflöten zustande. Die rechte Hand, die vier Grifflöcher hat, greift immer um ein Loch höher als die linke mit ihren drei Grifflöchern. Man hört also Sekundenparallelen, wenn auch keine reinen. Der Effekt wird durch die Blastechnik, die der rechten Pfeife mehr Luft zuführt, noch verstärkt. Der Klang ist keineswegs so unangenehm, wie man denken sollte, im Gegenteil, man gewöhnt sich bald daran und findet sich auch mit der Technik, wie ich ausprobiert habe, sehr bald ab. Dabei kommen noch interessante Mischungen zustande — Unisono mit Sekunden am Melodieschluß — und schließlich auch selbständige Führungen wie bei der *Dwojnice*. Die Sekunden sind reine dynamische Färbungen für den Spieler; er ist sich gar nicht bewußt, zwei Töne zu bringen, sondern musiziert nur kräftiger, derber und fester als andere. In Kroatien und den nordadriatischen Inseln wird die Sekunden-*Dwojnice* zu einem terzierenden Instrument, das schon nach harmonischem Empfinden gespielt wird.

Die *Sopelos* (Schalmeien), die nur Leitern mit völlig irrationalen Tonstufen haben, geben beim Zusammenspiel keine uns geläufigen Klänge, aber sie werden gern im Sextenabstand geblasen, wobei sie noch zur Oktave sich weiten (ähnlich den Mingreliergesängen) und auch gelegentlich frei oder imitatorisch sich bewegen. Hier haben wir eine Polyphonie in unserem Sinne, doch außerhalb unserer tonalen Begrenzung. Ähnliche Mehrstimmigkeiten begegnen im Kaukasus, doch unabhängig vom Instrumentalen. Sehen sich die Pschawen oder Swanen auf den Mund, wenn sie ihre Weisen anstimmen, so beobachtet der *Sopelo*-Bläser seine Mitspieler und richtet sich danach. Überhaupt ist das Auge bei ihnen ebenso wichtig als das Ohr. Man „sieht" dem anderen „auf die Finger" und lernt so selbst musizieren, man bläst auf größeren und kleineren Instrumenten, auch auf umgestimmten, ohne sich viel um Verschiedenheiten zu kümmern. Altes und neues Brauchtum laufen zusammen. Deutlich sieht man an Brömses Untersuchungen,

wie Urtümliches noch erhalten ist, während Modern-Kultiviertes sich langsam ausbreitet. Deshalb sind Studien dieser Art von höchster Bedeutung. Sie erfassen die letzten Reste eines Brauchtums, das uns sonst nur aus toten Instrumenten und schriftlichen Dokumenten bekannt wird. Darüber hinaus geben Instrumentenuntersuchungen dieser Art, wenn sie mit solcher Sorgfalt und Liebe wie von Peter Brömse durchgeführt werden, wichtige Aufschlüsse über Musik und Kultur und führen tief in die wichtigsten und anregendsten Probleme vergleichender Musikwissenschaft.

Eine Ergänzung und Vertiefung erfährt die Arbeit durch ein verwandtes Thema, das den Heldengesang im Balkanraum behandelt: durch Walter Wünschs Buch „Heldensänger in Südosteuropa". Auch Wünsch sieht im Balkanland ein für die Musikforschung außerordentlich reiches Gebiet. Das Musikinstrumentarium und die ganze Art des Singens und Musizierens erinnern ihn an das frühe Mittelalter. Sicherlich haben sich viele Musikformen und Instrumente noch in alter Art bewahrt, doch sind wir über unsere frühmittelalterliche Kultur noch immer recht einseitig orientiert. Vielleicht kann die vergleichende Musikwissenschaft mit allen ihren Einzeluntersuchungen einen Boden abgrenzen, auf dem die Musik und Musikkultur des Mittelalters nach neuen und mehr vom allgemeinen Brauchtum ausgehenden Anschauungen dargestellt werden könnte. Wünsch beruft sich auf den Quinten- und Sekundengesang, auf Gesangkultur und Zufallsheterophonie und gibt eine kurze Übersicht über das Heldenlied im Hinblick auf die alten Epen, Balladen und Lieder. Vielleicht ließe sich hier in größerem Zusammenhang einmal eine Stufung ableiten, die nicht nur für den Balkan Bedeutung haben würde.

Das Heldenlied erscheint als spätere Formung nach Kriegs- und Zaubergesang. Es löst sich auf in die Ballade und das Volkslied. So etwa ließen sich die wichtigsten Stufen kurz umschreiben, auf die die Volksverehrung ihre Helden erhebt. Reste der alten Weisen leben noch im Märchen, im Kinderlied und den Rufen. Den balkanslawischen Heldengesang verlegt Wünsch in das 14. Jahrhundert, als nach der Schlacht am Amselfeld das Volk sich nur noch im Heldenlied zusammenfand. In Bergen und Wäldern sangen die Geächteten zu ihrem Begleitinstrument, der Gusle, von den alten Ruhmestaten ihres Volkes. Das Heldenlied wird Zuflucht, Kampfmittel, Ausdruck des eigenen Lebenswillens. Deshalb bleibt das Heldenlied, das vom Kampf, von Heroen und von der Heimat singt, Mittel der kämpferischen Gesinnung, der Selbstbehauptung. Es stirbt, wenn der kämpferische Wille gebrochen oder seine Erfüllung gefunden hat. Mit der Änderung der sozialen Verhältnisse wird das Heldenlied zum Gelegenheits- oder Abenteurerstück. So hörte ich im Kriege von Gefangenen „Heldenlieder" vom Weltkrieg, wobei der „Revolver" eine Hauptrolle spielte.

Die Heldensänger sind nach Wünsch der montenegrinisch-dinarische Herrenguslar, der gewerbliche Spielmann und der blinde Bettelsänger. Die Guslaren, die vornehmsten und besten Sänger, spielen ihre alte traditionelle *Gusle*, wobei sie ihren Normalrezitationston, das *d* einhalten und vom Ausgangston *c* zum *es*, *e* und dem heroischen Ton *f* aufsteigen. Hierbei bleiben sie aber nicht eintönig, sondern gehen in Steigerungen hinauf und halten den dramatischen Verlauf genau ein. Die bulgarisch-zentralbalkanischen Sänger nehmen zur Begleitung eine mehrsaitige Fiedel, die *Gadulka*, die schon kunstgerecht gehandhabt wird. Das Musikalische überwindet die Rezitation, das Gesangliche das Epische. Schließlich behandelt Wünsch das epische Lied der Ukrainer und Großrussen, die *Duma* und *Byline*. Hier begleitet die mehrsaitige *Kobza* oder *Bandura*. Diese Lieder, von denen ich im Kriege manche aufnehmen konnte, sind von großer melodischer Schönheit, zum Teil noch rezitativisch. Die Bandurenbegleitung ist akkordisch, doch mit ganz charakteristischem Glissando und nachschlagenden Oktaven. Auch diese Dumagesänge charakterisiert Wünsch auf Grund reicher Beobachtung. Überhaupt gibt seine kurze Studie einen guten Einblick in das lebendige Heldenlied Südosteuropas und darüber hinaus eine ganze Reihe von Hinweisen, die zu weiteren Arbeiten und historischen Rückschlüssen führen können.

Georg Schünemann, Berlin

Vorlesungen über Musik an Universitäten und technischen Hochschulen

Wintersemester 1938/39

Abkürzungen: S Seminar, Pros Proseminar, CM Collegium musicum
Angabe der Stundenzahl in Klammern

Basel. Prof. Dr. J. Handschin: Geschichte der Orgel (1) — Brahms, Bruckner, C. Franck, C. Saint-Saëns (1) — S: a) im Anschluß an die 1. Vorlesung (2 14tägig), b) im Anschluß an die 2. Vorlesung (2 14tägig) — CM voc. et instr. (2 14tägig) — Musikästhetisches Kolloquium (2 14tägig).

Prof. Dr. W. Merian: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts (1) — Bibliographie der Musikwissenschaft (1).

Berlin. Prof. Dr. A. Schering: Deutsche Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts II: Die Neuromantik (3) — Musikalische Formenkunde (mit Schallplattenanalysen) (1) — Haupt-S (1$^1/_2$) — Pros, Oberstufe für Fortgeschrittene (1$^1/_2$) — CM instr. (Orchesterwerke des 18. Jahrhunderts), voc. (durch Lehrbeauftr. Dr. Adrio) (je 2).

Prof. Dr. G. Schünemann: Instrumentenkunde (mit Lichtbildern) (2) — Übungen zur Instrumentation (2).

Prof. Dr. G. Frotscher: Musik und Musikleben im Zeitalter J. S. Bachs (2) — Grundbegriffe der Musikwissenschaft (Übungen) (1) — Musikalische Volkskunde (Vorlesung und Übung) (1$^1/_2$) — Übungen zur Geschichte und Systematik des Orgelbaues (1).

Prof. Dr. W. Danckert: Von Bach bis Beethoven (die große deutsche Stilwende im 18. Jahrhundert) (2) — Übungen: Einführung in die Volksliedkunde (1), Harmonielehre (2), Kontrapunkt (Vokalsatz) (1).

Prof. Dr. E. Schumann: Forschungsarbeiten (Akustik) — S für Militärmusik (1$^1/_2$).

Lehrbeauftr. Prof. Dr. A. Kreichgauer: Musikalische Akustik (2).

Lehrbeauftr. Dr. A. Adrio: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik I (1) — Musikalische Liturgik: Einführung in die deutschen Agenden mit Übungen im Altargesang (2).

Bern. Prof. Dr. E. Kurth: Das Zeitalter Bachs und Händels (mit Schallplattenvorführungen) (2) — Die russische Musik im 19. Jahrhundert (mit Vorführungen am Flügel und an Schallplatten) (2) — Pros: Die Entwicklung der Mehrstimmigkeit von Dufay bis gegen 1550 (gemeinsam mit Fräulein Dr. Balmer) (2) — S: Historische Stilkunde (2) — CM: Besprechung und Ausführung älterer Chor- und Instrumentalmusik (2).

Privatdozent Dr. M. Zulauf: Geschichte der Oper in Frankreich (1).

Privatdozentin Dr. L. Balmer: Grundbegriffe der Fuge (1) — Pros: gemeinsam mit Professor Kurth s. o. — Historische Kammermusikübungen (zum Teil im Anschluß an das CM) (2).

Lektor W. Senn: Wesen und Geschichte des deutschen Orgelchorals im 17. und 18. Jahrhundert (1).

Bonn. Prof. Dr. L. Schiedermair: Die symphonische Musik vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart (Geschichte, Ästhetik, nationale Bedingtheiten) (2) — S (1$^1/_2$) — CM (Historische Kammermusikübungen, gemeinsam mit Prof. Schmidt-Görg) (2) — Praktische Orgelübungen (4).

Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Einführung in die Musikgeschichte (Pros) (2) — Die Musik des griechischen Altertums (1) — CM (s. Schiedermair) — Grundfragen der musikalischen Akustik (2).

Lehrbeauftr. Prof. W. Maler: Übungen in Harmonielehre (2) — Übungen im Kontrapunkt (2).

Lektor A. Bauer: Ausführung und Spielen bezifferter Bässe (mit praktischen Übungen) (2) — Der instrumentale Kontrapunkt II (Fugenkomposition, mit praktischen Übungen) (2) — Praktische Harmonielehre (2) — Die Klavierwerke Fr. Chopins und ihre Formen (mit Instrumentalvorführungen) (2).

Breslau. Universität. Prof. Dr. A. Schmitz: Musikgeschichte von Händel bis Mozart (2) — Musikwissenschaftliche Übungen (2) — Ober-S: Vortragsarbeiten der Mitglieder (2) — Die geistigen Strömungen der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts in Dichtung, bildender Kunst und Musik. Gemeinsames Seminar mit den Prof. Dr. Frey, Meißner, Merker, Neubert).

Prof. Dr. E. Kirsch: Historische Entwicklung der Methoden des praktischen Musikunterrichts, Einführung und Übungen (2) — Übungen zur Übertragung älterer schlesischer Musik (2).

Doz. Dr. F. Feldmann: Das Volkslied der deutschen Stämme und Landschaften (2).

Akad. Institut für Kirchenmusik. Prof. D. J. Steinbeck: Einführung in die Musik des evangelischen Gottesdienstes (1).

Prof. Dr. E. Kirsch: Harmonielehre, praktisch (2).

Domkapellmeister Dr. Blaschke: Anton Bruckner als Kirchenmusiker (1).

Oberorganist G. Richter: Praktische Orgelübungen.

Technische Hochschule. Prof. Dr. H. Matzke: Abriß der Musikinstrumentenkunde (mit Schallplatten, Lichtbildern usw.) (1) — Harmonielehre I, II (je 1) — Technisch-musikwissenschaftliche Übungen (Schallplattenpraktikum) ($1^1/_2$) — Musikalisch-praktische Übungen (CM) (2) — Stimmbildungskurs — Einführung in das Pressewesen der Gegenwart (1).

Darmstadt. Technische Hochschule. Prof. Dr. Fr. Noack: Renaissance und Barock in der deutschen Musik (2) — Übungen in musikalischer Formenanalyse (1) — Rede- und Diskussionsübungen (2).

Dresden. Technische Hochschule. Prof. Dr. E. Schmitz: Erklärung ausgewählter Musikwerke der Tonkunst aus vier Jahrhunderten (mit Musikbeispielen) (1).

Doz. Dr. G. Pietzsch: Geschichte der Oper (1).

Erlangen. Prof. Dr. R. Steglich: Die Musik der deutschen Romantik (2) — Besprechung musikalischer Meisterwerke und deren Wiedergabe (in Verbindung mit Konzert- und Opernbesuch) (1) — S: Aufführungspraxis der Bach-Zeit (im Anschluß an die Schriften Johann Matthesons) (2) — Einführung in das Musikverständnis (mit dem Assistenten H. G. Hanschke) (2) — CM: Spielgruppe, Singgruppe (je 2).

Univ.-Musikdirektor Prof. G. Kempff: Musikalische Liturgik: a) Die liturgischen Gesänge des Kirchenjahres, b) Liturgische Übungen zur Mette und Vesper (4) — Das Kirchenlied des 17. Jahrhunderts (Joh. Heermann und Paul Gerhardt) (2) — Geschichte des Orgelspiels, mit musikalischen Darbietungen auf der Institutsorgel (1) — Sprechkurse (Ausbildung in Sprache und Gesang): a) für Anfänger (2), b) Die Kunst des Vortrages, für Fortgeschrittene — Unterricht im Orgelspiel für Anfänger, für Fortgeschrittene, Meisterklasse (mit G. Lamprecht) (1) — Harmonielehre für Anfänger, für Fortgeschrittene (mit G. Lamprecht) (2) — Kontrapunkt für Anfänger (durch G. Lamprecht) (2) — Akademischer Chorverein: Mozarts Requiem, Schütz' Weihnachtsoratorium (2) — Akademisches Orchester: Klassische Kammermusik (2).

Frankfurt (M.). Doz. Dr. H. Osthoff: Grundfragen der Musikgeschichte (2) — Musik und Musikleben Deutschlands im 19. Jahrhundert (2) — Musikalische Akustik (durch Dr. Stauder) (1) — Übungen zur Volksliedkunde (2) — Arbeitsgemeinschaft für Filmkunde (gemeinsam mit Prof. Dr. Roedemeyer) (1) — CM voc., instr. (je 2).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. J. Müller-Blattau: Periodisierung und Quellenkunde der Musikwissenschaft (2) — Geschichte der Oper (1) — S: Übungen zur Operngeschichte (2) — CM instr., voc. (kleiner Chor) (je 2).

Doz. Dr. W. Ehmann: Musik im Zeitalter der deutschen Reformation (1) — Pros: Übungen zur Aufführungspraxis der Musik im Zeitalter der deutschen Reformation (2) — CM voc. (großer Chor) (2).

Lehrbeauftr. Dr. Br. Maerker: Das frühmittelalterliche Lehrschrifttum des gregorianischen Gesanges (1).

Freiburg (Schweiz). Prof. Dr. K. G. Fellerer: Geschichte der Schulmusik (2) — Einführung in die Musikwissenschaft (1) — Die Formen des mittelalterlichen liturgischen Gesangs (1) — S: a) Volkslied und Volksmusik, b) Mozarts Klaviersonaten (2) — Musikpädagogische Übungen (1) — CM voc., instr. (je 2).

Gießen. Prof. Dr. R. Gerber: Evangelisches Kirchenlied und Gesangbuch (mit Prof. DDr. Cordier) (2) — S: a) Einführung in die Mensuralmusik des 15. und 16. Jahrhunderts (2), b) Die mehrstimmige Musik des Mittelalters (11.—14. Jahrhundert) (2) — CM (Madrigalchor): Alte a-cappella-Musik (2).

Univ.-Musikdirektor Dr. St. Temesvàry: Probleme der musikalischen Volksbildung (1) — Harmonielehre, Formenlehre, Kontrapunkt und andere musiktheoretische Fächer a) für Anfänger (1), b) für Fortgeschrittene (1) — CM (Streichorchester) (2) — Akademischer Gesangverein (Gemischter Oratorienchor) (2).

Göttingen. Prof. Dr. H. Zenck: Musik und Musikanschauung des Mittelalters I (2) — Geschichte der Klaviermusik bis J. S. Bach (mit praktischen Vorführungen) (1) — S: Übungen zur älteren Klaviermusik (2).

Lehrbeauftr. Oberlandeskirchenrat Dr. Chr. Mahrenholz: Das Kirchenlied der Reformation (1).

Akadem. Musikdirektor K. Hogrebe: Übungen in musiktheoretischen Fächern: Harmonielehre mit Generalbaßübungen, Harmonisieren, Kontrapunktieren, für Anfänger und Fortgeschrittene.

Greifswald. Prof. Dr. W. Vetter: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Musikalische Notationsprobleme (1) — S: Notationsübungen (1) — CM instr. (2).

Direktor des kirchenmusikalischen Seminars Prof. E. R. Zingel: Harmonielehre für Anfänger und Fortgeschrittene (je 1) — Kirchenmusikalische Übungen — Chorübungen.

Halle (S.). Prof. Dr. Max Schneider: Johann Sebastian Bach und seine Zeit (2) — S (2) — Pros ($1^1/_2$).

Doz. Dr. W. Serauky: Epochen deutscher Musikgeschichte (Von den Anfängen bis zur Gegenwart) (2) — Übungen zu G. F. Händels Oratorien (Stil- und Formprobleme) (2) — Kammermusikübungen: Gemeinsames Spielen älterer Kammermusikwerke (2).

Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. A. Rahlwes: Harmonielehre I, II (je 2) — Generalbaßbearbeitungen (1) — Kontrapunkt (2) — Musikdiktat (1).

Hamburg. Prof. Dr. G. Anschütz: Übungen zur Charakterologie und Typologie im Film (2) — Arbeiten zur Psychologie des Tonfilms (5).

Prof. Dr. W. Heinitz: Vergleichende Betrachtung der Bewegungszuordnung in volksmusikalischen Gestaltungen (1) — Rassische Merkmale in der musikalischen Ausdrucksbewegung (1) — Praktische Anleitung zum Sammeln und Ordnen volkskundlicher Musikobjekte Europas und Außereuropas (1) — Musikwissenschaftliches Praktikum (4).

Lehrbeauftr. Leiter des Musikinstitutes Dr. H. J. Therstappen: Johann Sebastian Bach (2) — Die deutsche Oper im 18. Jahrhundert (1) — Kontrapunkt (1) — Studentenchor (2) — Studentenorchester (2) — Kurse des Universitäts-Musikinstituts: Allgemeines Volksliedsingen ($1^1/_2$), Mannschaftssingen (1), Volksliedübung für Singleiter (SS, SA., BDM. usw.) (1).

Hannover. Technische Hochschule. Prof. Dr. Th. W. Werner: Musikästhetik II (1) — Die Musik zwischen Bach und Beethoven (1) — Singspiel und Komische Oper (1) — R. Wagner als Musiker (1) — CM (2).

Heidelberg. Prof. Dr. H. Besseler: Die Musik der europäischen Völker seit der Romantik (2) — Das dramatische Werk Mozarts (1) — S: Musikgeschichtliche Übungen (2), Arbeitsgemeinschaft für Fortgeschrittene (2) — CM (2) — Madrigalchor (2).

Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. H. M. Poppen: Harmonielehre der Klassik und Romantik I (2) — Übungen im Volkslied-Satz (1) — Orgelspiel (1) — Chor des Bach-Vereins (Reger: Einsiedler, 100. Psalm; Verdi: Requiem) (2).

Jena. Doz. Dr. O. zur Nedden: Geschichte der Oper (in Umrissen) (1) — Grundfragen der Musikästhetik (1) — Bühnenwerk und Bühnenraum (in ihren wechselseitigen Beziehungen) (1) — S: Einführung in die Musikwissenschaft (für Anfänger), Richard Wagner und Friedrich Nietzsche (für Fortgeschrittene, mit Dr. K. Schlechta) — Übungen zum Theater des Mittelalters (1).

Lehrbeauftr. Dr. H. Möller: Das europäische Volkslied (Fortsetzung): Von Finnland bis zum Balkan (mit Beispielen, Gesang mit Klavierbegleitung und Schallplatten) (1).

Leiter des Akadem. Konzerts Prof. R. Volkmann: Franz Schubert, Klavierwerke, vorgespielt und erläutert (2) — Chorproben.

Kiel. Prof. Dr. Fr. Blume: Anton Bruckner, Größe und Untergang der romantischen Idee (2) — Die Musik im Weltbilde der Romantik (1) — Pros: Technische Analysen von Werken A. Bruckners (1) — S: Stilkritische Übungen zur Symphonik des 19. Jahrhunderts (2) — CM instr., voc. (gemeinsam mit Dr. Gudewill) (je 2).

Doz. Dr. B. Engelke: Geschichte d. französischen Musik III (1) — Musikalische Paläographie (1).

Lektor Dr. K. Gudewill: Übungen zur Aufführungs- und Besetzungspraxis des 18. Jahrhunderts (2) — Übungen im Partiturspiel (2) — CM (s. Blume).

Köln. Prof. Dr. Th. Kroyer: Führende Geister der Tonkunst im 16. und 17. Jahrhundert (3) — Pros Vorkurs: Tabulaturkunde (durch Gröninger) (1) — S: Stilkritische Übungen (2).

Prof. Dr. E. Bücken: Musikbarock als Stil- und Nationalitätenproblem (2) — Rassenstile der Musik (nachgewiesen an Berlioz, Wagner, Verdi) (1) — Musikwissenschaftl. Übungen ($1^1/_2$).

Prof. Dr. W. Kahl: Josef Haydn (1).

Doz. Dr. W. Gerstenberg: Die Notenschriften vom Mittelalter bis zur Neuzeit (2) — Pros: Glucks Opernwerk (2) — S: Übungen zum Glogauer Liederbuch (2) — CM: Ludwig Senfl (2), Spielmusik auf alten Instrumenten (2).

Lektor Prof. Dr. H. Lemacher: Übungen im Generalbaßspiel (Harmonielehre II) (1) — Meisterwerke der deutschen Klassik (Formenlehre, mit Schallplatten) (1).

Lektor Prof. Dr. H. Unger: Einführung in das Verständnis des musikalischen Kunstwerks (1).

Königsberg (Pr.). Prof. Dr. H. Engel: Musikgeschichte im Überblick II (von Bach bis zur Gegenwart (2) — Geschichte der Musikerziehung im Überblick (1) — Großmeister evangelischer Kirchenmusik (1) — S: Musikalische Stile ($1^1/_2$), Die niederländischen Schulen (1), Arbeitsgemeinschaft für die höheren Semester (2) — Orgelkursus für die Studierenden der Theologie (Leiter: Dr. Kelletat) (1) — CM voc., instr. (je 2).

Leipzig. Prof. Dr. H. Schultz: Geschichte der deutschen Oper (3) — Die Musik der Gegenwart (Grundzüge) (1) — Pros Vorkurs: Die Tabulaturen (2), Hauptkurs: Die Saiteninstrumente (Referate) (Assistent Dr. Husmann im Auftrage des Direktors) (2) — S: Händel (2) — CM voc.: Machaut und Landino (i. A. Dr. Husmann) (2), instr.: Von der Suite zur Symphonie (2).

Lektor N. N.: Harmonielehre I, II; Kontrapunkt I, II; Kanon- und Fugenkomposition; Partiturspielen (je 1).

Prof. Dr. A. Simon: Praktische Phonetik des Deutschen (1) — Sprechbildung (2 Gruppen, je 2) — Deutsche Balladen, Vortragsübung (2) — Liturgisches Sprechen (1).

Universitätskantor F. Rabenschlag: Übungen im liturgischen Singen (1).

Marburg. Prof. Dr. H. Stephani: Oper und Musikdrama in geschichtlicher Entwicklung (2) — Geschichte der Kirchenmusik ($1^1/_2$) — Einführung in das Verständnis der Musik (1) — S: Übungen zur Geschichte der Oper ($1^1/_2$) — Harmonielehre (mit Übungen) (1) — CM instr. (2) — Chorsingen (2).

Prof. Dr. H. Birtner: Musik im späten Mittelalter und im Zeitalter des Humanismus (von Dunstable bis Josquin) (2) — S: Übungen zur Musik im Zeitalter der Renaissance (2) — CM voc.: Deutsche und niederländische Chormusik des 15. und 16. Jahrhunderts.

München. Prof. Dr. R. v. Ficker: Die Musik der Wiener Klassiker (mit Schallplattenwiedergabe) (3) — S (2).

Prof. Dr. A. Lorenz: Der musikalische Aufbau von Richard Wagners „Tristan und Isolde" (mit Schallplatten) (2) — Harmonielehre für Anfänger (2) — Kontrapunkt für Anfänger (2) — Übungen im Zergliedern von Musikstücken (1).

Prof. Dr. O. Ursprung: Die Musik der Renaissance (2) — Stilkundliche Übungen zur älteren Musikgeschichte, I. Methodik (2).

Prof. Dr. G. Fr. Schmidt: Führende Meister des begleiteten deutschen Sololiedes im 17. und 18. Jahrhundert (2) — Die Anfänge der Oper mit besonderer Berücksichtigung der musikdramatischen Werke Claudio Monteverdis (1) — Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger und Fortgeschrittene ($1^1/_2$).

Prof. Dr. H. H. Borchardt: Übungen des Instituts für Theatergeschichte: Richard Wagner und das deutsche Theater (2).

Münster (W.). Prof. Dr. W. Korte: Die deutsche Musik von den Mannheimern bis Beethoven, im Zusammenhang mit der europäischen Musikgeschichte (2) — Das deutsche Lied und seine Geschichte (mit 14tägigen Vorführungen ($1^1/_2$) — Haupt-S: Übungen zur niederländisch-deutschen Motette des 15./16. Jahrhunderts ($1^1/_2$) — Vor-S: Einführung in die Bearbeitungs- und Aufführungspraxis des Generalbaßzeitalters ($1^1/_2$) — CM (2) — Universitäts-Chor (2).

Lehrbeauftr. Dr. K. Ameln: Die musikalischen Grundlagen der evangelischen Liturgie (1) — Musikalische Übungen zur evangelischen Liturgie (1) — Kirchenmusikalische Arbeitsgemeinschaft (Akademischer Kirchenchor) ($1^1/_2$).

Lektor Domchordirektor W. Lilie: Neumenkunde (1) — Formenlehre des Gregorianischen Gesanges (1) — Praktische Gesangübungen (1).

Prag. Deutsche Universität. Prof. Dr. G. Becking: Die Volksmusik Europas (3) — Pros: Theoretische und praktische Einführung in die Leitung alter Chormusik (2) — S: Wissenschaftliche Arbeiten der Teilnehmer (2) — Vorkurs: Satzlehre (1) — CM (4).

Lektor Prof. Dr. Th. Veidl: Harmonielehre ($1^1/_2$) — Kontrapunkt ($1^1/_2$).

Rostock. Prof. Dr. E. Schenk: Mozart und seine Zeit (2) — S: Mensuralnotation (2) — Musiktheoretische Kurse: Harmonielehre; Kontrapunkt; Partiturspiel und Dirigieren (je 2) — CM instr. et voc. (Aufführungsübungen alter Musik) (2).

Lehrbeauftr. Dr. E. Mattiesen: J. S. Bachs Hohe Messe in *h*-Moll (mit durchgängiger Demonstration) (1) — Übungen im liturgischen Altarsingen (1) — Orgelspiel-Kursus (1).

Tübingen. Univ.-Musikdirektor Prof. C. Leonhardt: Richard Wagner (2) (mit Prof. Dr. H. Schneider) — S: Übungen zur allgemeinen Musikgeschichte (2) — Harmonielehre I, II (mit Ass. Dr. K. Fr. Leucht) (2, 1) — Kontrapunkt (1) — Angewandte Harmonielehre mit Übungen am Klavier (Partitur und Generalbaßspiel, freie Begleitung, Modulieren) (1) — Akademisches Orchester (2) — Akademischer Chor (2) — Singkreis (CM voc.) (mit Leucht) (1).

Wien. Prof. Dr. R. Lach: Musikgeschichte in psychologischer und entwicklungsgeschichtlicher Beleuchtung III (3) — Dramaturgie und Ästhetik des Kunstwerks Richard Wagners (2) — Musikwissenschaftliche Übungen (2) — Gemeinsam mit Prof. Orel: Notationsgeschichtliche Übungen für Anfänger (Vorbereitung für die Aufnahme ins S, Kolloquiumsverpflichtung) (2) — Gemeinsam mit Prof. Haas: Übungen in Bibliographie und Quellenkunde (Vorbereitung für die Aufnahme ins S, Kolloquiumsverpflichtung) (1).

Prof. Dr. A. Orel: Stilkunde (mit Übungen) (2) — Die Stellung der Ostmark im deutschen Musikraum (1) — Norden und Süden in der Musik (I. Mittelalter) (2) — Notationsgeschichtliche Übungen (s. Lach).

Prof. Dr. R. Haas: Geschichte der Oper (2) — Übungen (s. Lach).

Doz. Dr. L. Nowak: Das wohltemperierte Klavier von J. S. Bach, Geschichte, Bedeutung und Inhalt (2).

Lektor W. Tschoepe: Kurse zur Vorbereitung für die Aufnahmeprüfung ins S: Harmonielehre (2), Kontrapunkt (2), Formenlehre (1).

Lektor Dr. A. C. Hochstetter: wird nicht lesen.

Lektor Fr. Moser: Stimmbildung für den Sologesang (2).

Lektor Fr. Pawlikowski: Stimmschulung mit bes. Rücksichtnahme auf den Chorgesang (2).

Würzburg. Prof. Dr. O. Kaul: Die deutsche Musik im Zeitalter der Romantik (2) — Musikwissenschaftliche Übungen (für Anfänger und Fortgeschrittene (2) — CM: Praktische Ausführung und Besprechung von Werken der älteren Instrumentalmusik (1).

Zürich. Prof. Dr. Fr. Gysi: Musikalische Grundbegriffe (Anleitung zum musikalischen Verständnis (1) — Mozart: Leben und Werke (2) — Programmusik oder angewandte Tonkunst (1) — S: Das Musikreferat (mit praktischen Übungen) (1).

Prof. Dr. A.-E. Cherbuliez: Allgemeine Musikgeschichte im Zeitalter der Renaissance (15.—16. Jahrhundert) (2) — G. F. Händel: Leben, Werke und Bedeutung für das Gegenwartsmusikleben (1) — S: Übungen zur ersten Vorlesung ($1^1/_2$); Repetitorium der allgemeinen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts ($1^1/_2$) — CM voc. et instr. (2).

Mitteilungen

Staatliches Institut für Deutsche Musikforschung

Die Errichtung Großdeutschlands hat der deutschen Musikwissenschaft den lange ersehnten Zusammenschluß mit der ostmärkischen und sudetendeutschen Forschung gebracht. Die bisherigen „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" sind beendet. Die leitende Kommission hat ihre Vollmachten ordnungsmäßig Prof. Dr. Alfred Orel (Wien) übergeben, der die Verbindung mit dem Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung herstellte.

Künftig werden Ostmark und Sudetengau, der staatlichen Neuordnung entsprechend, eigene Landschaftsdenkmale herausgegeben, von denen die erste sudetendeutsche Sammlung (Lieder von Christoph Demantius) bereits im Druck ist. Wie bei den übrigen deutschen Landschaften werden auch hier die hervorragendsten Werke den Reichsdenkmalen überlassen. Als erster großdeutscher Reichsdenkmalband erscheint 1939 eine Auswahl der Kammer- und Orchestermusik von Heinrich Franz Biber.

Mit dem ersten Teil der Lieder von Ludwig Senfl, der im Sommer dieses Jahres als Bd. 10 der Reichsdenkmale (zugleich Bd. 2 der vom Institut und der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft gemeinsam veranstalteten Senfl-Gesamtausgabe) erschien, liegt der dritte Jahrgang (1937/38) der „Reichsdenkmale deutscher Musik" abgeschlossen vor. Er umfaßt folgende Bände:

Bd. 8 Das Glogauer Liederbuch, Zweiter Teil: Ausgewählte lateinische Sätze, herausgegeben von Heribert Ringmann, Textrevision von Joseph Klapper (Bärenreiter-Verlag, Kassel);

Bd. 9 Orgelchoräle um Joh. Seb. Bach, nach Handschriften und Drucken des 18. Jahrhunderts herausgegeben von Gotthold Frotscher (Henry Litolff's Verlag, Braunschweig);

Bd. 10 Ludwig Senfl, Deutsche Lieder, Erster Teil: Lieder aus handschriftlichen Quellen bis etwa 1533, herausgegeben von Arnold Geering, Textrevision von Wilhelm Altwegg (Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel).

Der kommissarische Leiter der Volksmusik-Abteilung des Instituts, Prof. Dr. Kurt Huber, und der Leiter des Musikinstrumenten-Museums, Prof. Dr. Alfons Kreichgauer, sind ausgeschieden, um Lehrämter an der Universität München bzw. der Wehrtechnischen Fakultät Berlin zu übernehmen. Mit der Führung der Geschäfte wurden Dr. Alfred Quellmalz (Volksmusikabteilung) und Dr. Albrecht Ganse (Musikinstrumenten-Museum) beauftragt.

Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft

Über den Verlauf der fällig gewesenen Sitzung der Abteilung zur Herausgabe älterer Musik kann erst verspätet berichtet werden, da der besprochene Arbeitsplan vor der Drucklegung nachgeprüft werden mußte. Die Sitzung fand am Mittwoch, den 12. Januar 1938, 16 Uhr im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Leipzig statt. Für den am Erscheinen verhinderten Vorsitzenden Prof. Kroyer verlas Prof. Schultz den Geschäftsbericht. Den Mitgliedern wurde 1937 als Band IX der erste Teil der Willaert-Gesamtausgabe, besorgt von Hermann Zenck, vorgelegt. Den Kassenbericht erstattete Schatzmeister Geheimrat Volkmann; der Abschluß wurde für richtig befunden. In die Abteilungsleitung wird Prof. Schiedermair (als Präsident der Gesellschaft) eintreten.

Für die Jahre 1938—1940 ist die Veröffentlichung folgender Bände in Aussicht genommen: Ockeghem II (Plamenac; vordringlich wegen des Abschlusses der 1927 begonnenen Ausgabe), Einleitungsheft zu Andrea Gabrieli (Schultz; Weiterführung der Buchreihe und Eröffnung der zugehörigen Gesamtausgabe, beginnend mit den Madrigalen), Troubadourmelodien (Gennrich; seit längerem angekündigt, doch durch die besonderen Schwierigkeiten der Textbearbeitung verzögert und voraussichtlich in zwei Teile zu zerlegen), Willaert II (Zenck; Fortsetzung der etwa sechsbändigen Ausgabe), Sammlung von Organa (Husmann).

Der Zeitpunkt des Erscheinens dieser Bände ist von der weiteren finanziellen Entwickelung und vom Erfolg der Werbung, die auch das Ausland möglichst erfassen soll, abhängig. Auch wurde der Plan besprochen, durch die Herausgabe von Auswahlen für den praktischen Gebrauch den Widerhall des Unternehmens zu verstärken. Besonders wurde die Bitte wiederholt, daß die

Fachgenossen und Freunde sich nach Kräften für die Förderung der Reihe einsetzen möchten, die ja mit dem Ansehen der deutschen Musikwissenschaft so eng verbunden ist und schmerzlich empfundene Lücken im Bestande der allgemeinen älteren Musik ausfüllen soll.

Helmut Schultz, Leipzig

Ortsgruppe Berlin

Die Vorträge der Berliner Ortsgruppe setzten nach den Sommerferien im September mit einem Referat von Hans Merx über das Musikleben in U.S.A. wieder ein. Der Vortragende, der seit 7 Jahren am städtischen Sender in New York tätig ist, schilderte die reichen musikalischen Verhältnisse in den großen und mittleren Städten Amerikas. Orchester, Chöre, Solisten, Kirchenkonzerte und Rundfunk wurden eingehend behandelt. Einleitend gab Hans Merx eine Einführung in die Geschichte der amerikanischen Volksmusik unter Heranziehung der Lieder der ersten Einwanderer. Der Vortrag, der durch sorgfältig ausgewählte Liedvorträge belebt war, fand bei den Zuhörern reichen Beifall.

Im Oktober sprach Hans Neemann über „Die deutsche Lautenmusik im 18. Jahrhundert". Er ging von der französischen Spielmanier im 17. Jahrhundert aus und zeigte, wie sich Spiel und Musik bei den deutschen Meistern des 18. Jahrhunderts grundsätzlich geändert haben. Auf die Charakterisierungen Ernst Gottlieb Barons gestützt, gab er eine lebendige Darstellung der Kunst eines Es. Reusner und S. L. Weiß. Den Abschluß bildete ein kleines Lautenkonzert, bei dem Herr Neemann eine Sonatine von Reusner, Bachs Lautensuite, eine ganz herrlich klingende Suite von Weiß und Stücke von Kellner und Falkenhagen in ausgezeichnetem, prächtig klingendem Spiel vortrug.

Georg Schünemann

Ortsgruppe Leipzig

Die Reihe der Sonntagsvorführungen wurde am 22. Mai mit einer Veranstaltung „Kammermusik um Schubert" fortgesetzt. Neben Schubert kam vor allem seine Umgebung zur Geltung, wobei mit musikalischen Kostbarkeiten (Werke mit Gitarre, Orphika, Physharmonika usw.) nicht gespart wurde.

Den Vortragsabend der Ortsgruppe — am 4. Mai — bestritt der Unterzeichnete mit Erörterungen über den „späten Bach", an die sich eine kammermusikalische Aufführung des „Musikalischen Opfers" anschloß. Er besprach den Aufbau der Spätwerke Bachs, insbesondere legte er eine Neuanordnung der „Kunst der Fuge" vor allem auf Grund der Berliner Originalausgabe vor. Bezüglich des „Musikalischen Opfers" vertrat er die Ansicht, daß dessen Anordnung Bachs letzten Willen darstelle, alle Eingriffe in dieses Werk also fehl am Platze wären. Endlich behandelte er die Besetzung dieser Werke, wobei er vor allem seine Meinung, die „Kunst der Fuge" sei für das Klavier — mit teilweiser Hinzuziehung des Pedals sowie eines zweiten Instruments — bestimmt, näher ausführte.

Ende Juni nahmen die Mitglieder der Ortsgruppe an den Opernaufführungen des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität in Bad Lauchstädt teil, über die ein Bericht von anderer Seite folgt.

Heinrich Husmann

Am 26. und 29. Juni 1938 veranstaltete das Leipziger Musikwissenschaftliche Institut mit seinem Collegium musicum zum vierten Male Aufführungen vergessener Opern, und zwar wieder (wie 1935 und 1936) im Lauchstädter Goethe-Theater. Es gelangten zwei Einakter des musikalischen Biedermeier zu Gehör, von Helmut Schultz überprüft und textlich gestrafft: das Singspiel „Die Zwillingsbrüder" von Franz Schubert und die komische Oper „Ein Abenteuer" von Johann Hoven (Johann Vesque von Püttlingen, 1803—1883). — Das Werk Schuberts, obwohl in der verbesserungsbedürftigen Gesamtausgabe zugänglich, dürfte mit Ausnahme der *D* dur-Ouvertüre außerhalb der Fachkreise heute völlig unbekannt sein. Die Fülle schöner Melodik, der Reichtum der Harmonik und die reizvolle Bläserbehandlung in der Instrumentation rechtfertigen durchaus eine Aufführung des 1819/20 entstandenen Stückes. Ein gewisser Mangel an Bühnenwirksamkeit mag darin begründet sein, daß die Verwechslungskomödie sich ausschließlich in dem harmlosen Dialog abwickelt, während die Musiknummern als lyrische Ruhepunkte dazwischen stehen. — Daß eine minderstarke motivische Abgeschlossenheit der Nummern dem

Bühnenwerk zum Segen gereichen kann, zeigte danach die Hovensche Oper sehr deutlich. In der Gewähltheit der Melodik oder der Instrumentierung will sich Hoven nicht mit Schubert messen. Aber der Einschlag zeitgenössischer Kantabilität und die Betonung von Überraschungsmomenten durch eine schlagkräftigere Behandlung des Orchesters ist nun einmal dem Theater angemessener. Jeder Teil des „Abenteuers", ausgenommen vielleicht eine blasse „Kavatine", erhält ihre besondere Spannung dadurch, daß der Wechsel der Empfindungen vom Wechsel der Thematik unterstrichen wird. Dabei wird die formale Einheit immer wieder, auch durch Erinnerungsmotive oder besser -melodien, hergestellt. Es ist erstaunlich, bei einem Liebhaberkomponisten aus der mittleren Romantik eine erfinderische Kraft zu gewahren, die es vermag, die ganze, recht umfängliche Partitur zu beleben, vielen Humor und treffenden Witz des Einfalls in fast allen Nummern zu entwickeln und zumal eine große, hundert Partiturseiten umfassende „Szene" mit der Folge von Arioso, Rezitativ, Terzett und Quartett so zu fügen, daß die Spannung nirgends abreißt. So war diese komische Oper die Überraschung des von Helmut Schultz am Pult und von Siegfried Lehnert auf der Bühne betreuten Unternehmens, zumal da für die dankbaren Hauptrollen begabte jüngere Sänger des Leipziger Nachwuchses zur Verfügung standen. Das Werk wäre durchaus geeignet, den ständigen Spielplan der Bühnen zu bereichern, etwa neben den Opern Flotows, denen sie ähnelt und in manchem Betracht erheblich überlegen ist. Fritz Oeser

*

Der bisherige stellvertretende Universitätsmusikdirektor Prof. Carl Leonhardt in Tübingen wurde zum Universitätsmusikdirektor und Direktor des Musikinstituts und des Musikwissenschaftlichen Seminars daselbst ernannt mit der Verpflichtung, in seiner Eigenschaft als außerordentlicher Professor die Musikwissenschaft in Vorlesungen und Übungen zu vertreten.

Dr. Walter Gerstenberg, Dozent für Musikwissenschaft an der Universität Köln, erhielt einen Lehrauftrag für „Deutsche Musikgeschichte und historische Musizierpraxis (Leitung des Collegium musicum)".

Der Reichs- und Preußische Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung hat die Wahl des Prof. Dr. Hermann Zenck (Göttingen) zum ordentlichen Mitglied in der phil.-hist. Klasse der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen bestätigt.

Prof. Dr. Alfred Lorenz wurde vom Präsidenten der Deutschen Akademie zum Leiter der wissenschaftlichen Abteilung für deutsche Musik ernannt.

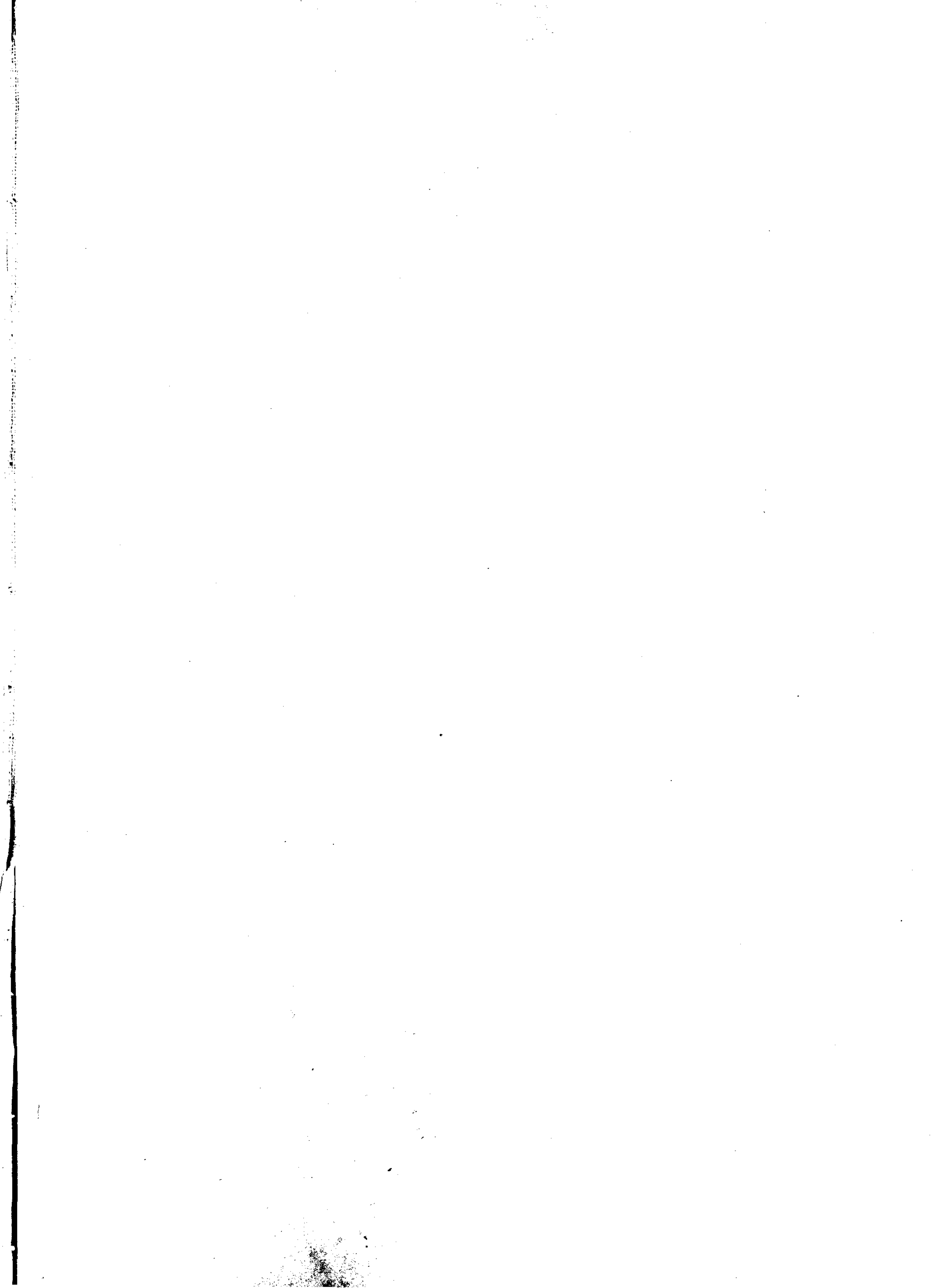
Prof. Dr. Rudolf Gerber, Gießen, wurde von der Akademie gemeinnütziger Wissenschaften in Erfurt zum auswärtigen Mitglied ernannt.

Prof. Dr. Hermann Grabner, bisher Universitätsmusikdirektor und Lektor für Musiktheorie an der Universität Leipzig, hat einen Ruf an die Hochschule für Musik in Berlin angenommen.

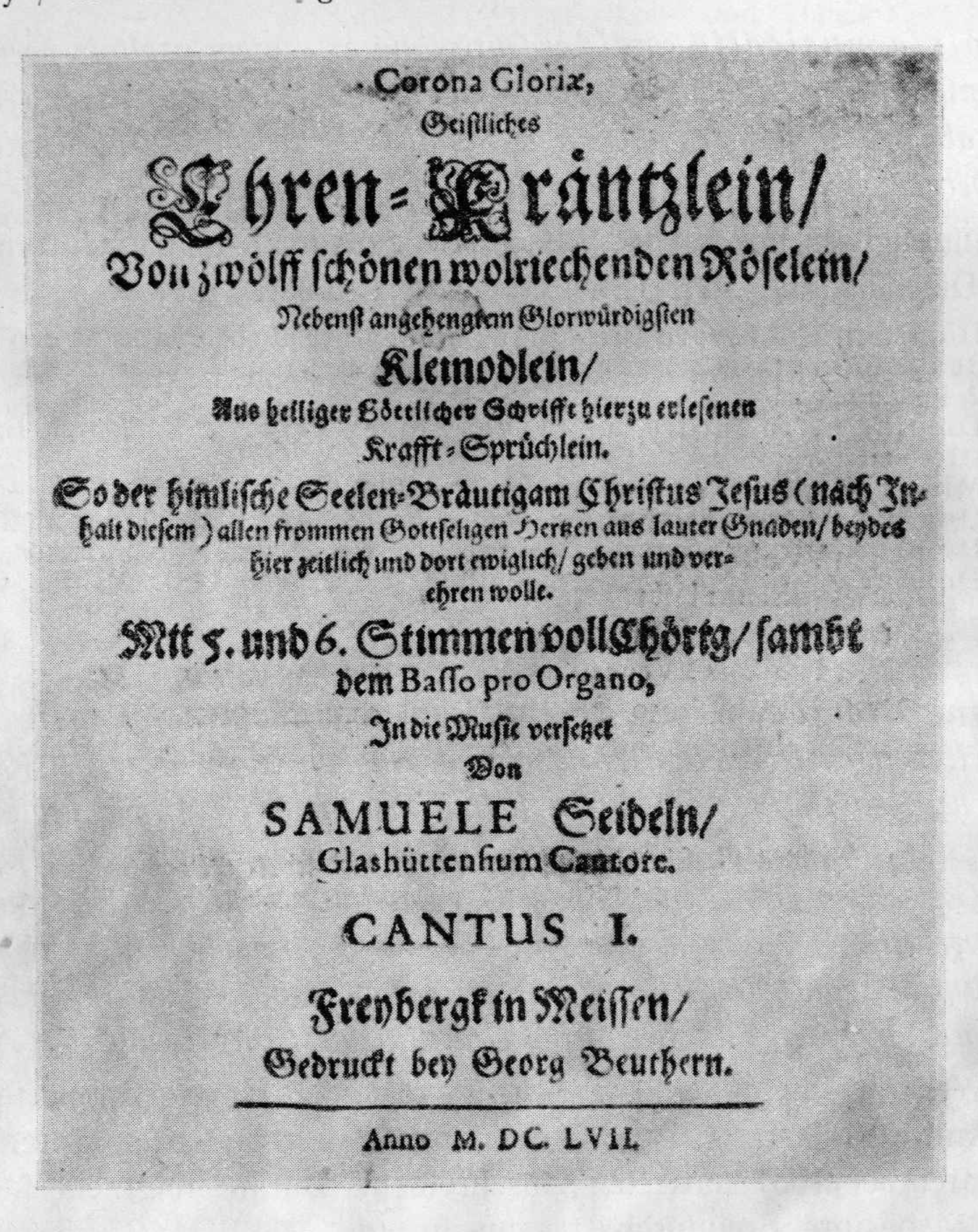
*

Im Oktoberheft der Zeitschrift „Die Musik" (S. 63f.) wird dem Archiv vorgeworfen, daß der im vorigen Heft S. 257ff. enthaltene Beitrag von Kurt Huber über „Die volkskundliche Methode in der Volksliedforschung" eine bewußte weltanschauliche Demonstration zugunsten der einer überwundenen Zeit angehörenden Volksliedforschung H. Mersmanns und M. Bringemeiers sei. Dieser Vorwurf beruht auf einem offenbaren völligen Mißverständnis. Hubers Aufsatz weist nach (und ist eigens zu diesem Zwecke geschrieben), daß die sogenannte volkskundliche Methode Mersmanns, Bringemeiers und anderer „gar nicht an den eigentlichen Stoff volksmusikalischer Wesensforschung herankommt" (S. 271), daß infolgedessen Mersmanns und Bringemeiers Verfahren denkbar abwegig ist und scheitern muß, und daß es nun gilt, an die Stelle des von jenen vertretenen, aus Konstruktionen abgeleiteten, leeren Volksliedbegriffs einen volkhaft-lebendigen und gehaltvollen zu setzen. Die von der „Musik" beanstandeten anerkennenden Worte zu Beginn des Aufsatzes betreffen, wie der Zusammenhang klar erweist, allein die Art der Durchführung jener von Huber völlig abgelehnten Methode. Sie sind demnach keineswegs als Zeugnis einer „demonstrativen" Einstellung zugunsten ihrer Verfechter, sondern lediglich einer auch dem scharf bekämpften Gegner gegenüber nicht versagten Höflichkeit zu werten. Rudolf Steglich

Verantwortlich: Prof. Dr. Rudolf Steglich, Erlangen, Danziger Straße 17
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38
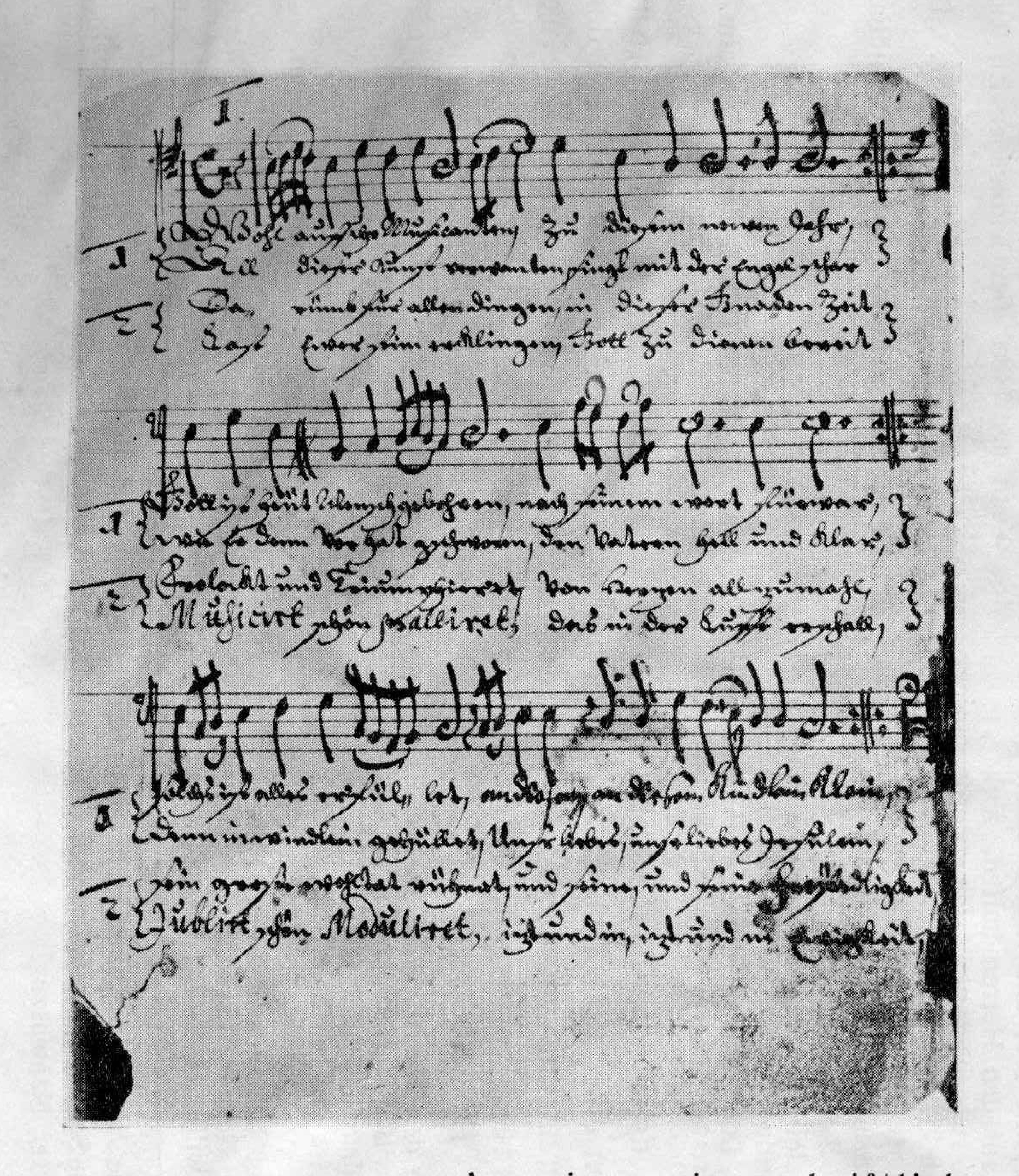


3. Schaffe in mir Gott ein reines Hertz. ex Psalmo 51.
4. Ich will dem Herren singen mein Leben lang. ex Ps. 104. 146.
5. Ich harre des Herren. ex Psalmo 130.
6. Lobe den Herren meine Seele. ex Psalmo 103.
7. Verlaß mich nicht Gott im Alter. ex Psalmo 71.
8. Herr / wenn ich nur dich habe. ex Psalmo 73.
9. Ich habe einen guten Kampff gekämpffet. 2. Thimoth. 4.
10. Ich weiß / daß mein Erlöser lebet. Hiob 19.
11. Ich liege und schlaffe gantz mit Frieden. ex Psalmo 4.
12. Sey nun wieder zufrieden meine Seele. ex Psalmo 116.
13. Ey / du frommer und getreuer Knecht. Matthaei 25.

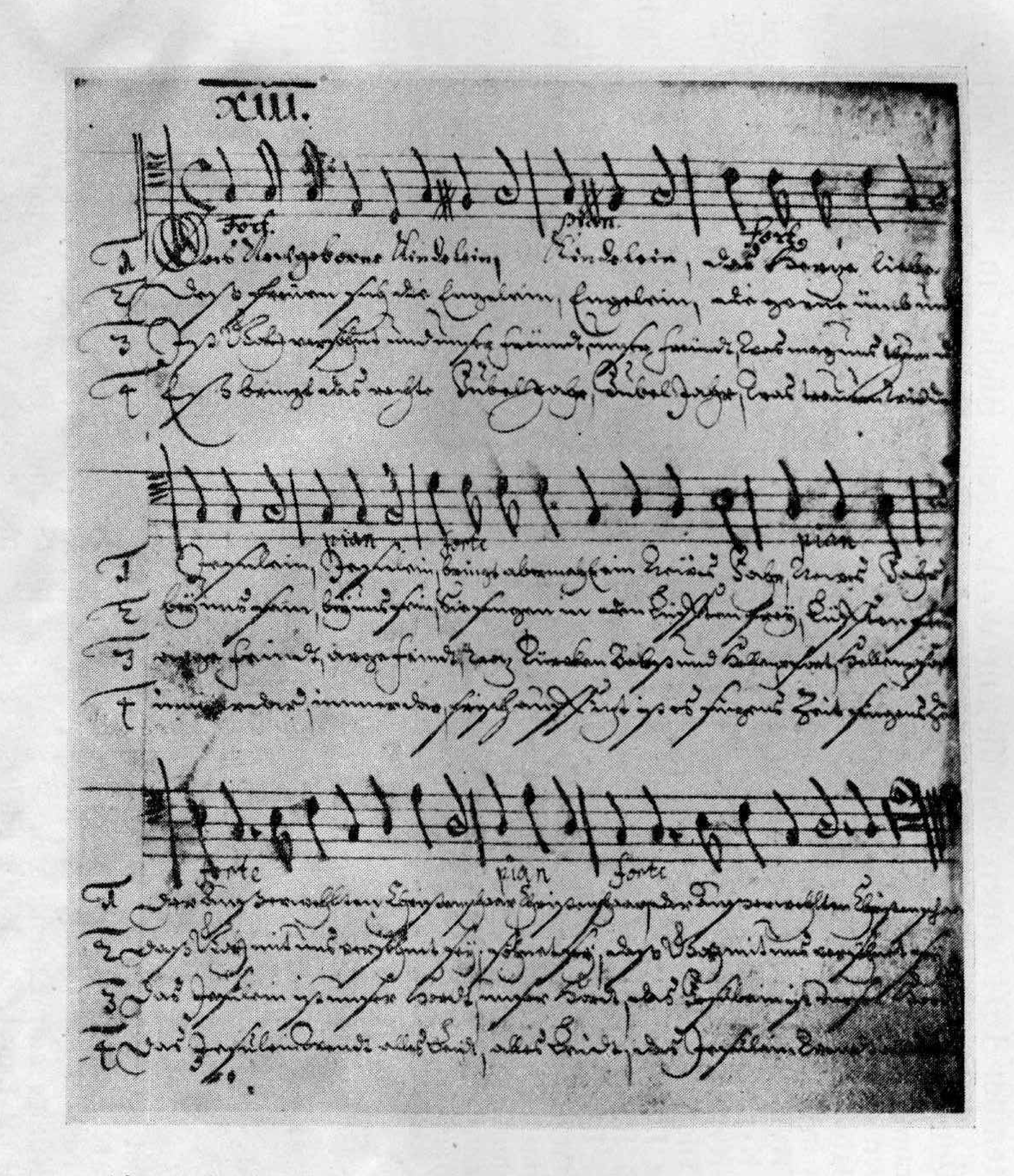

Corona Gloriæ,
Geistliches
Ehren-Kräntzlein/
Von zwölff schönen wolriechenden Röselein/
Nebenst angehengten Glorwürdigsten
Kleinodlein/
Aus heiliger Göttlicher Schrifft hierzu erlesenen
Krafft-Sprüchlein.
So der himlische Seelen-Bräutigam Christus Jesus (nach Inhalt diesem) allen frommen Gottseligen Hertzen aus lauter Gnaden/ beydes hier zeitlich und dort ewiglich/ geben und verehren wolle.
Mit 5. und 6. Stimmen vollChörig/ sambt dem Basso pro Organo,
In die Music versetzet
Von
SAMUELE Seideln/
Glashüttensium Cantore.
CANTUS I.
Freybergk in Meissen/
Gedruckt bey Georg Beuthern.
Anno M. DC. LVII.

3.

Geistliches Seelen-Paradis- und Lust-Gärtlein / Voll Himmlischer und Hertzerqvickender Lebens-Früchte / Aus heiliger Göttlicher Schrifft erlesenen Krafft-Sprüchlein / So auff den heiligen Lauff unsers höchstverdienten Erlösers und Seligmachers Jesu Christi (als in dessen ewiges Reich und himmlische Jerusalem oder Stadt Gottes) gepflantzet und eingerichtet. Mit 5. und 6. Stimmen vollChörig / sambt dem Basso pro Organo, In die Music versetzet von Samuele Seideln / Glashüttensium Cantore. Freybergk in Meissen / Gedruckt bei Georg Beuthern. Anno 1658[1].

[1] Nach dem Exemplar in der Kirche zu Reinsdorf bei Vitzenburg.





Aus einem eigenschriftlichen Tenorstimmheft Samuel Seidels

II, 1: Wohl auff ihr Musicanten

II, 13: Das Newgeborne Kindelein

Esquisse zur Verzierung des Amphitheaters im Königl. Opern Hause

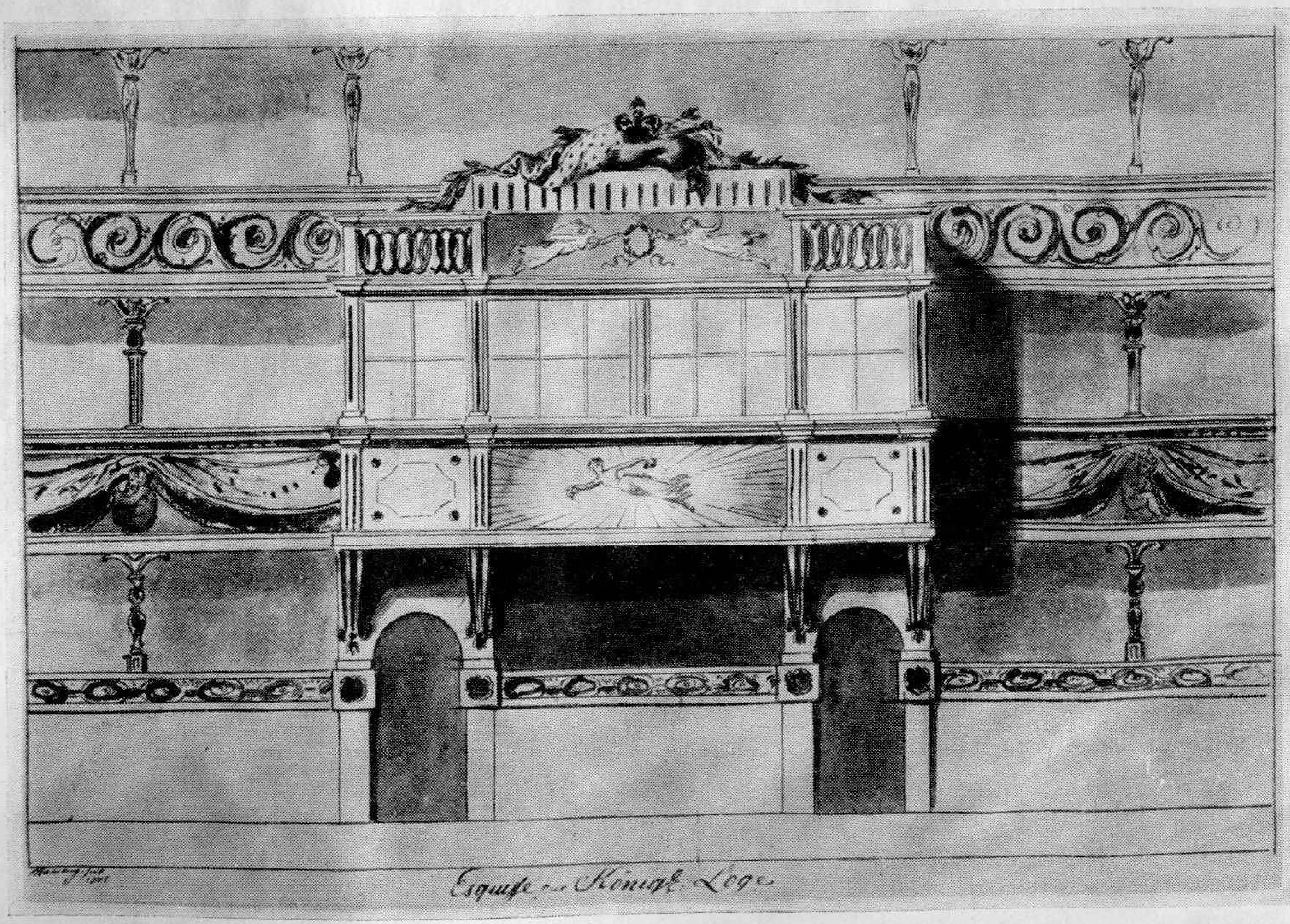


Abb. 3 u. 4. Heinrich Ramberg, Skizzen von 1802

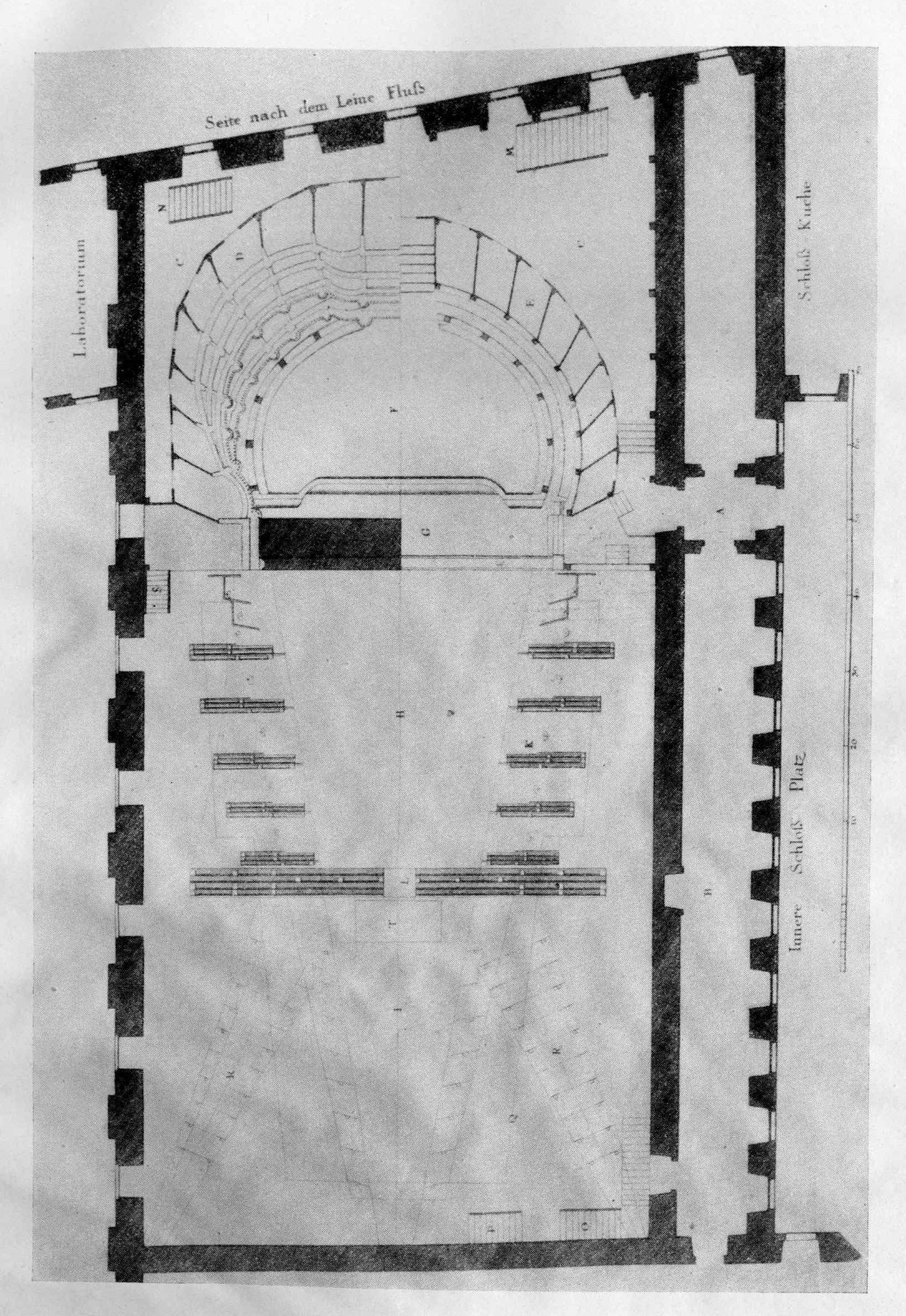


Abb. 5 Grundriß

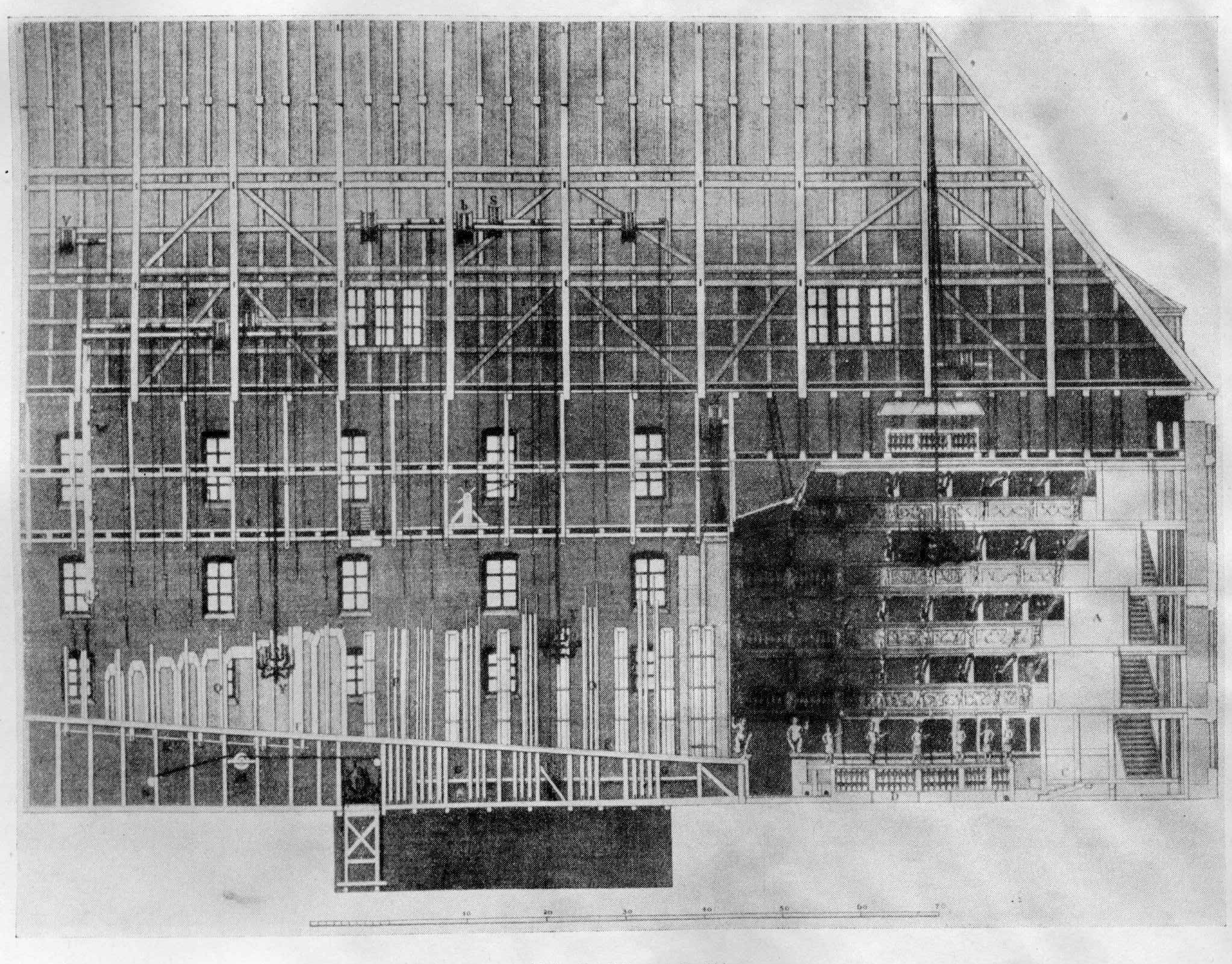


Abb. 6 Längsschnitt

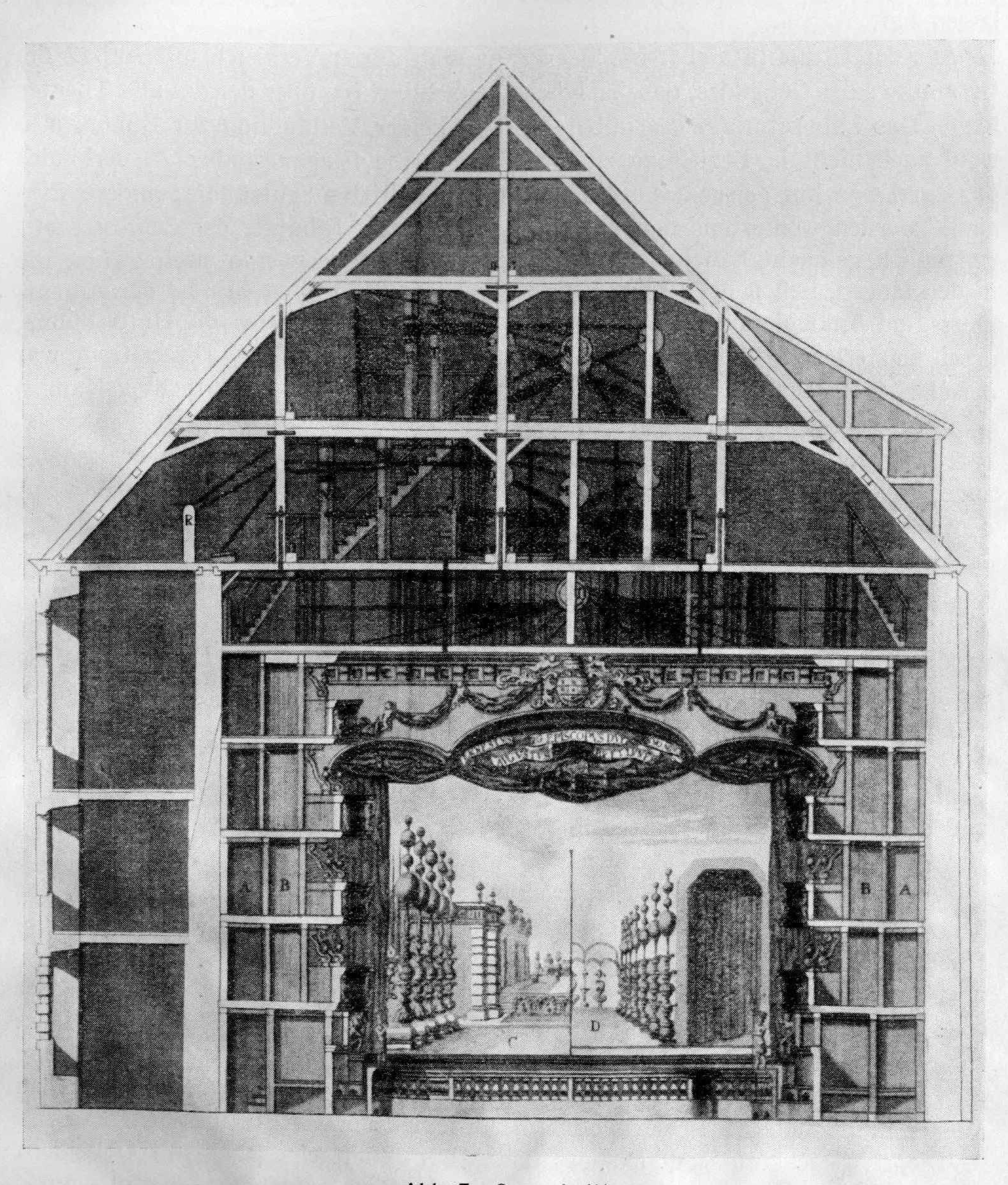


Abb. 7 Querschnitt

eine große und anstrengende künstlerische Leistung ist, zu unterbrechen, nimmt er übel.

Bei der alten, ursprünglichen Vortragsweise sitzen sich zwei Männer gegenüber, die sich bei den Händen halten und nun Halbstrophe um Halbstrophe abwechselnd singen, indem einer immer den Gedankengang des andern fortsetzt. Sie wiegen dabei im Takt mit den Oberkörpern hin und her und ziehen einander an den Händen. Dieser Vortragsart entspricht die häufige Anknüpfung eines neuen Verses mit dem Schlußwort bzw. der Schlußphrase des vorhergehenden. Diese Technik des Kettenreimes ist in der Poesie des alten Europa sehr häufig — in Zaubersprüchen, Aufzählungen, in Liedern mit Wiederholungen der früheren Glieder, Rondo-Gedichten — sie findet sich aber als eine der häufigsten Kunsttechniken in der Dichtung der ganzen Welt, so z. B. auch in Indien, wo sie sehr entwickelt ist.

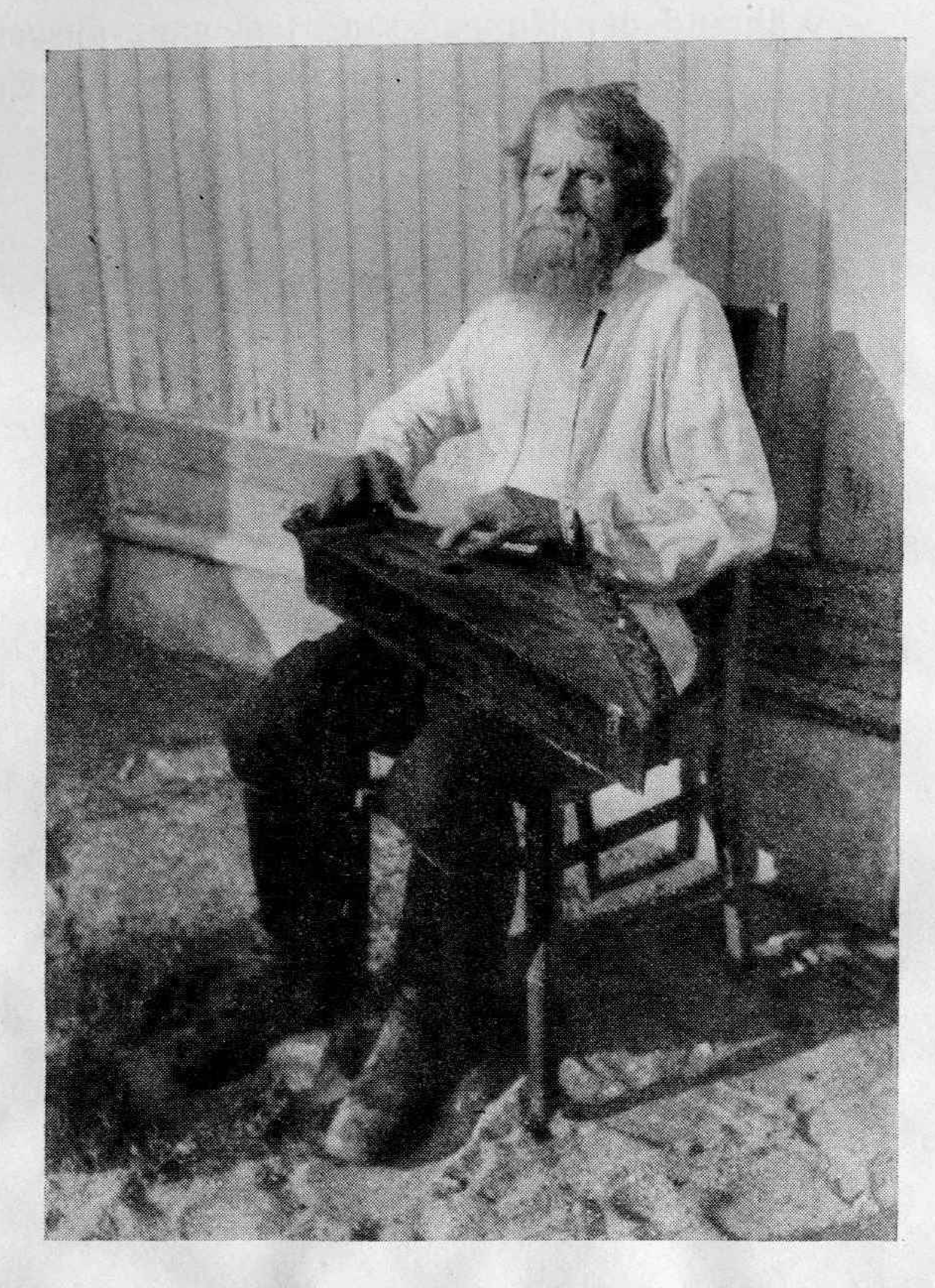


Abb. 1. Der letzte karelische Runensänger Timo Lipitsä aus Suistamo-Koitto mit selbstgefertigter zehnsaitiger Kantele

Diese Vortragsart zu zweien kann man heute in Finnland allerdings nicht mehr sehen, da es nirgends mehr zwei Kenner der Überlieferung in einem Dorf gibt. Der von uns aufgenommene *Lipitsä* ist der letzte Runensänger, der noch die Überlieferung wirklich beherrscht und auch noch ganz im Geist dieser Gesänge und des Kalewala lebt — als Sänger, Wissender, Zauberarzt und in der Gestaltung seines Alltags (Abb. 1).

Der Typ des Klagegesanges ist dem des Runensingens verwandt. Doch sind einige wesentliche Unterschiede vorhanden. Auch der Klagegesang ist immer Sologesang und unbegleitet. Auch er wird improvisiert nach festem Modell. Doch scheint hier das Modell weniger fest zu sein als bei den Runen. Das ergibt sich aus der Verschiedenheit der Aufgabe und damit des Inhalts beider Typen. Die Gesänge haben auch hier keine bestimmte äußere Form. Die Zahl der Strophen ist beliebig und textbedingt. Der Text wird zugleich mit der Melodie frei erfunden, jedoch lehnt er sich an eine vorgestellte Grundgestalt an und verwendet regelmäßig wiederkehrende bestimmte Wendungen. Doch scheint in der Textgestaltung eine größere Freiheit zu herrschen. Das wird deutlich erst an den fertigen Übertragungen der Aufnahmen gezeigt werden können.

Wie der Runenstil ist auch der des Klagegesanges von dem des Volksliedes verschieden. Er wird ausschließlich von Frauen gepflegt. Die Klagesängerin (*itkijä*) singt alles in der Art der Klagegesänge. Volkslieder singt sie in der Regel nicht. Wie der Runensänger ist sie zugleich Zauberärztin und wie der Runengesang ist auch der Klagegesang etwas Heiliges. Man muß beim Anhören dieser Gesänge weinen, so wie auch die Sängerin dabei weint. Das erfordert der „gute Ton". Und zwar auch dann, wenn es sich um keineswegs traurige Angelegenheiten handelt.

Während der Runengesang fast ganz ausgestorben ist, steht der Klagegesang noch in Blüte. Noch gibt es viele Klageweiber, die von Berufs wegen singen.

Klagegesänge werden angestimmt zu verschiedenen Gelegenheiten. Vor allem natürlich bei Tod und Begräbnis sowie auf dem Grabe bei Totengedenktagen. Es sind gewissermaßen Gebete und Seelenmessen heidnischer Herkunft, doch sind Inhalt und Geist dieser Totenklagen heute stark mit christlichen Motiven durchsetzt. Ursprünglich waren sie wohl Ablösungsriten. Die Klagesängerin als eine Art Zauberpriesterin half der Seele des Sterbenden bzw. Toten den Übertritt aus dem Diesseits ins Jenseits erleichtern, wie es auch sonst Totenzeremonien in der Welt bezwecken. Zugleich wollte sie durch diesen Weiheakt die Hinterbliebenen vor etwaigem Schaden durch die Seele des Toten schützen. Der Tote ist ja mächtiger als die Lebenden, weil er mit dem Jenseits nunmehr in Beziehung steht und damit im Besitz übernatürlicher Geheimnisse und Kräfte ist. Um zu verhindern, daß er sich an schlechte Behandlung durch seine Mitmenschen erinnert und Rache nimmt, beweist man ihm mit der — oft ja übertriebenen — Trauer, wie sehr man ihn vermißt und wie sehr man ihn geliebt hat. Von dieser ursprünglichen magischen Bedeutung weiß man heute in Finnland freilich nichts mehr. Heute drückt die *Itkijä* nur den Schmerz der Hinterbliebenen in einer poetisch verklärten und musikalisch gehobenen Weise aus. Sie singt einen improvisierten Gesang, der das Lob des Toten singt und den Schmerz der Hinterbliebenen schildert (Abb. 2 und 3).

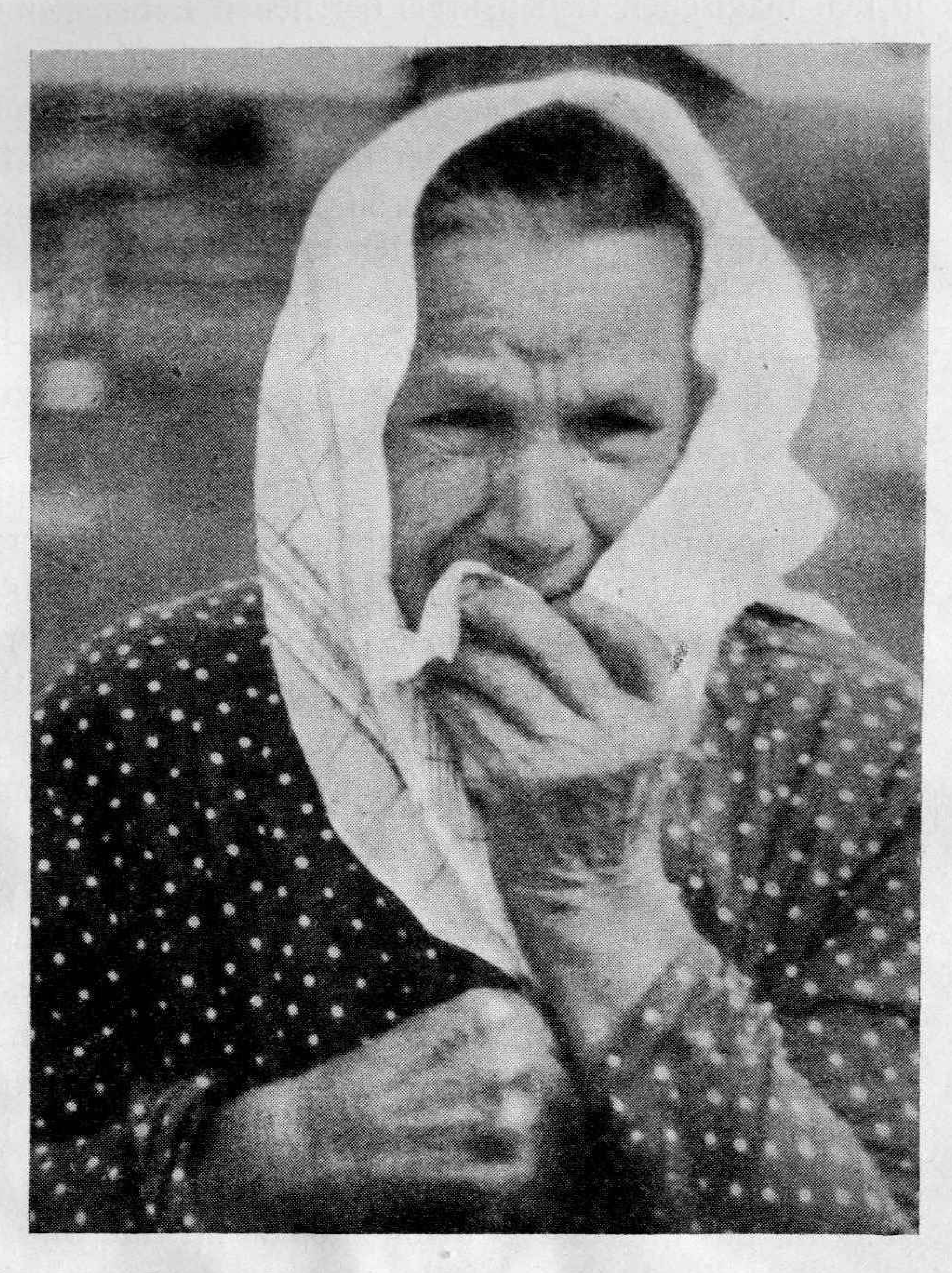


(phot. Vornanen-Tolvajärvi)

Abb. 2. Klagesängerin in Tolvajärvi am Grabe

Diesem Inhalt entspricht der Stil: auf eine kurze, wenige Stufen benutzende Melodie, die ständig verändert erscheint, singt die *Itkijä* in weinerlichem Tonfall ihre

lange Litanei. Schluchzen und Seufzen unterbricht oft den Fluß der Melodie und heftiges Weinen schüttelt zuweilen ihren Körper. Die reichlich fließenden Tränen werden mit dem Zipfel des Kopftuches (neuerdings auch mit dem Taschentuch), das sie immer in der Hand und vor dem Gesicht hält, aufgefangen und fortgewischt. Der Kopf wird oft in die Hand gestützt. Die Stimme ist leise, klagend, oft ganz tränenerstickt. Das Taschentuch bzw. der Tuchzipfel vor dem Mund hat ursprünglich auch eine andere Bedeutung, wie man aus entsprechenden Vorgängen bei anderen, auch europäischen Völkern schließen kann: man will die bösen Geister am Eindringen in den Mund und damit in den Menschen hindern; denn es handelt sich nicht um gewöhnliches Singen, sondern um Beschwörung, auch bringt die Anwesenheit des Toten oder die Friedhofsumgebung in diesem Sinne Gefahr. Dieselbe Sitte beobachtete ich wiederholt beim Sprechen von Zauberformeln, wo ja gleiche Bedingungen herrschen!



(phot. v. Blücher-Helsinki)

Abb. 3. Klagesängerin in typischer Haltung

Neben der Klage bei Todesfällen steht die Klage bei Verlöbnis und Hochzeit. Obwohl hier der Anlaß eher erfreulich ist, ist der Stil völlig derselbe. Die *Itkijä* schluchzt ihre Klage mit demselben Ausdruck gesteigerten Schmerzes und die Zuhörer weinen genau wie bei der Totenklage. Der Inhalt dieser Gesänge ist bestimmt durch die Wiedergabe der Gefühle der Braut, die Abschied nimmt von ihren Mädchenjahren und von dem Elternhaus. Schmerz und Dankbarkeit gegen die Eltern sowie gegen die Geschwister und alle Hausgenossen werden ausgedrückt sowie Dankbarkeit und Liebe gegen den Bräutigam und Gehorsam gegen die Schwiegereltern. Die stilistische Übereinstimmung der Hochzeitsgesänge mit den Totenklagen bezeugt, daß auch diese Bräuche ursprünglich magische waren: Ablösungsriten, mit denen auf magischem Wege der Übertritt der Braut aus dem Ahnenverband ihrer Familie in den der neuen Sippe erleichtert, überhaupt ermöglicht wurde.

(Prinzip der alpenländischen und skandinavischen Zither), während auf der Kantele nur immer leere Saiten zum Erklingen gebracht werden.

Somit weisen Stimmung und Bau der Kantele auf ein höheres Alter als das der chinesichen Zither. Die Übereinstimmung mit dem Tonsystem der Kalewala-Melodie (die freilich erst aus jüngster Zeit aufgezeichnet ist) und die Tatsache der Erwähnung der Kantele dieses Typs und ihres mythischen Ursprungs in der Kalewala-Überlieferung machen das noch wahrscheinlicher gegenüber der Annahme, daß die Kantele aus dem Osten gekommen sei als ursprünglich pentatonisches Instrument, das dann die Finnen der Tonalität ihrer Gesänge angepaßt hätten. Der Typ der Kantele wäre dann mindestens gleichalt mit dem der ältesten chinesischen Zither von 2255 v. Chr., die allerdings vermutlich schon damals die seit Jahrtausenden in China übliche pentatonische Stimmung hatte, die gegenüber der heute noch gebräuchlichen Kantelestimmung aus musikethnologischen Gründen als jünger anzusprechen ist.



Abb. 4. Der Kantelespieler Vornanen aus Tolvajärvi mit selbstgefertigter großer Kantele

Die fünfsaitige Kantele ist heute verdrängt durch mehrsaitige Typen; der häufigste ist eine zehnsaitige, die diatonisch in Moll oder Dur gestimmt ist (Abb. 1). Die zwölfsaitige, gleichfalls diatonisch gestimmt, umfaßt eine Duodezime. Es gibt dann noch 20-, 24- und mehrsaitige Instrumente, die meist schon äußerlich anspruchsvoller sind und als Konzertzithern angesprochen werden können (Abb. 4). Sie haben poliertes Holz mit aufgesetzten, andersfarbigen Stegen, Schnitzereien an den Schallöchern, mitunter auch Intarsien. Sie werden aber ebenfalls im Gegensatz zu der üblichen Konzertzither nur mit den leeren Saiten gespielt; es wird also nur gezupft, nicht gegriffen. Zum Unterschied von der gleichfalls nur leere Saiten verwendenden „Thüringischen Waldzither“ sind die Bässe nicht akkordisch. Die Stimmung ist vielmehr fortlaufend diatonisch. Sie meisten Stücke stehen in Dur. Bei Mollstücken werden die Terzen und Sexten herabgestimmt. Die Wirbel sind hier aus Eisen, während sie bei den fünf- und meist auch bei den zehnsaitigen Kanteles aus Holz sind[1].

[1] Die von mir aufgenommenen Kanteles waren sämtlich von den Spielern oder deren Vorfahren gebaut.

der leeren Saiten nachklingt, wird noch etwas von der magischen Gewalt dieser Melodien und des Klanges dieses Zauberinstruments lebendig.

Eine sehr altertümliche Streich-Leyer ist heute als Musikinstrument in Finnland ausgestorben, dagegen bei den obugrischen Ostjaken und Wogulen noch in Gebrauch. Ich sah ein solches Instrument bei Magister Väisänen in Helsingfors. Es war eine Kastenleier ohne Boden mit Bügel und fünf Saiten aus Därmen, dazu ein runder Bogen mit Pferdehaarbespannung. Gestrichen wurde über alle Saiten, wobei die linke Hand die nicht benötigten Saiten abdämpfte (also die gleiche Spieltechnik wie die auf der Kantele übliche). Das Stück, das Magister Väisänen mir vorspielte, war eine Tanzweise vom gleichen sehr raschen und „russischen" Typ wie die

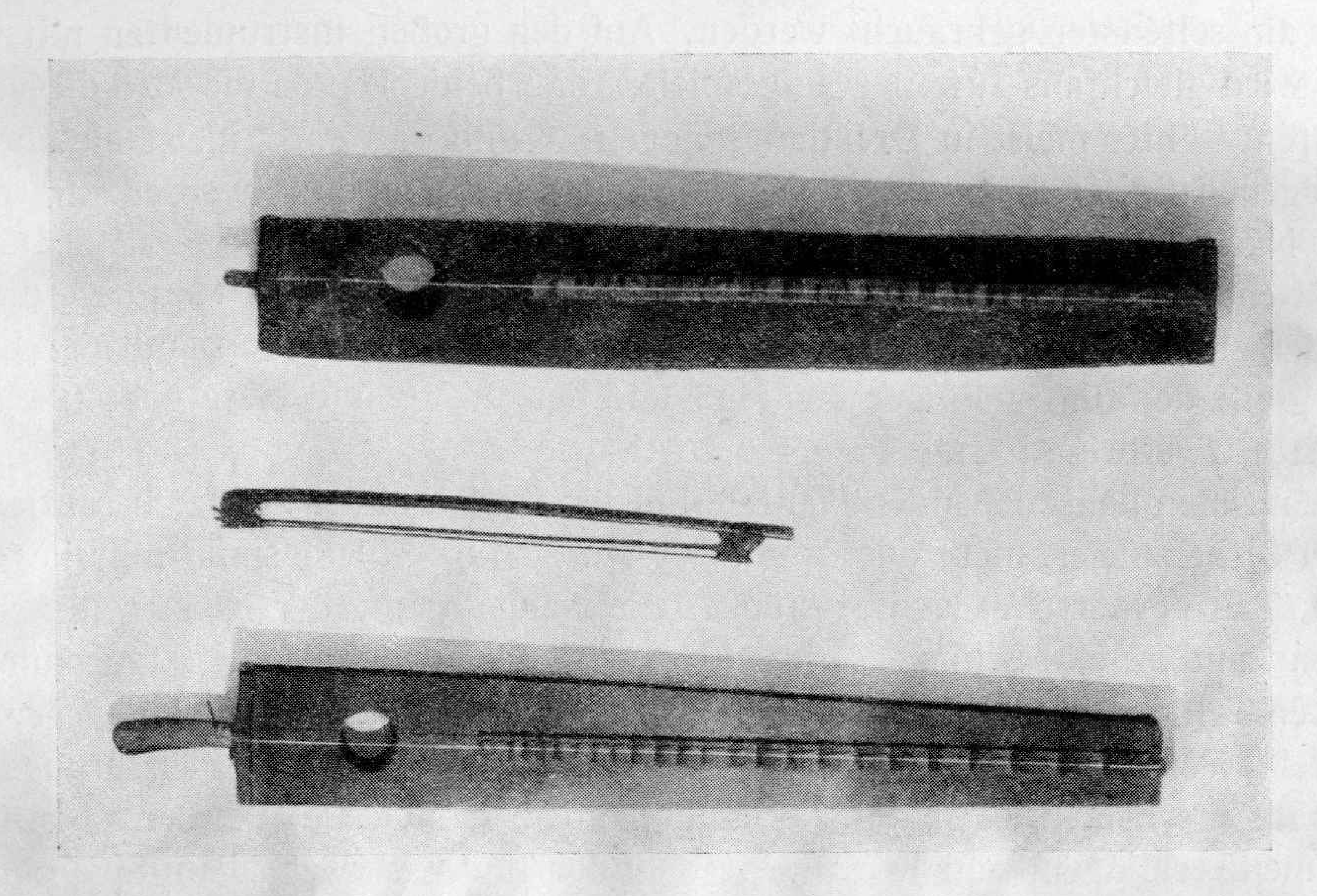


Abb. 5. Kastengeigen aus der Gegend von Terioke.
Das untere Instrument ohne Boden, das obere mit aufgeleimtem Boden und Steg. Die Kerben in Sattel und Steg neben den für die aufgespannte Saite benutzten wurden von den Besitzern für Herstellungsfehler erklärt; ein zweiter Wirbel oder ein Loch dafür fehlten.

Kanteletanzstücke. Seinem ehrwürdigen Alter entsprechend aber hat das Instrument früher gewiß eine Musik anderer Art und auch eine eigene Spielweise gehabt.

Zwei ebenfalls sehr altertümliche Streichinstrumente befinden sich unter den Sammlungsstücken, die mein Reisegenosse Georg v. Grönhagen aus der Gegend von Terioke mitbrachte. Sie wurden auch dort nicht mehr gespielt. Es sind große Kastengeigen mit einer Saite, dem mittelalterlichen Trumscheit ähnlich (Abb. 5). Über einen langen, schmalen Kasten (der eine davon ist ohne Boden gearbeitet) läuft eine Darmseite. Der obere, sich verjüngende Teil der Kastendecke trägt eine Leiste (Griffbrett) mit eingekerbten Griffmarken. Im Gegensatz zu den bisher erwähnten Saiteninstrumenten wird dieses also durch Verkürzung der Saiten zum mehrtönigen Spiel benutzt. Die Griffmarken erlauben genaue Feststellungen über das Tonsystem.

Von weiteren Volksmusikinstrumenten fand ich noch ein Rohrblattinstrument in Gebrauch, *Ruokspilli* genannt, das wir in Suistamo auch aufnehmen konnten

(Abb. 6). Es ist ein Rohrblattinstrument mit einfacher, aufschlagender Zunge, entsprechend unserer Klarinette. Jedoch wird diese Schalmei aus Rohr hergestellt. Die Länge wird durch den Abstand zweier Knoten gegeben. Die Zunge wird nicht, wie bei allen übrigen europäischen Schalmeitypen, nachträglich in das Instrument eingefügt, sondern aus dem Rohr herausgeschnitten, mit dem sie an der Basis der Zunge fest verbunden bleibt. Um die Zunge aus dem Rohr herauszuheben, wird ein Wollfaden untergelegt. Das Rohr hat sodann fünf Grifflöcher von rechteckigem Schnitt. Dieser Klarinettentyp mit aus dem Rohr herausgearbeiteter Zunge ist der älteste dieser Gattung.

Auch eine Trompete von sehr altertümlicher Bauweise kommt vor (Abb. 7). Sie wird aber nur noch selten gespielt, wir konnten keinen Spieler aufnehmen. Das Instrument, von dem ich zwei Exemplare in Tolvajärvi und einige auf Abbildungen sah, ist aus einem langen Streifen von Birkenrinde gewickelt. Es hat keinen Kessel. Gegen die Mündung zu erweitert sich der Durchmesser und endet in einer Stürze. Es gibt einen geraden und einen hornartig gekrümmten Typ. Da die Mensur des Rohres ziemlich weit ist, dürften nur die ersten Teiltöne ansprechen, das Instrument also nur zu Signalen und Rufen, nicht zu mehrtönig melodischem Spiel geeignet sein.

Als Volksmusikinstrumente werden auch Ziehharmonika — diese freilich ziemlich selten — und Geige gebraucht. Auf der Geige werden Polkas und andere Tanzweisen gespielt. Die Spieltechnik ist recht interessant, es ist die typische Fiedlertechnik: schrapend akkordisches Spiel mit Zwischenschaltung kleiner melodischer Figuren, Durmelodien, sehr rasches Tempo, wenig Legato, auch in den Koloraturen höchstens zwei Töne auf einen Strich, keine Tonstärkeschattierungen.

Alle ureigenen Musikinstrumente der Finnen haben demnach hohes Alter, fast ausnahmslos gehören sie zu den ältesten Typen ihrer Gattung.

Abb. 6



Abb. 7

Abb. 6. Ruokspilli, Schalmei mit aus der Rohrwandung herausgeschnittener aufschlagender Zunge.

Abb. 7. Zwei Rindentrompeten, aus einem Streifen Birkenrinde gewickelt. Das Instrument rechts noch mit Halteklammern, die nach dem Trocknen entfernt werden.

Beide:

Wie sich Herzen
wogend erheben,
wie alle Sinne
wonnig erbeben:
~~Sehnender Minne~~
~~Seliges Glühen~~
Jach in der Brust
jauchzende Lust!
Isolde! Tristan!
Tristan! Isolde!
Welten entronnen,
dir nur gewonnen!
Du mir einzig bewusst,
ewige Liebeslust!

Sehnender Minne
schwellendes Blühen,
schmachtender Liebe
seliges Glühen.

(: die Vorhänge werden weit auseinander gerissen; das ganze Schiff mit jubelnden Rittern und Schiffsvolk bedeckt, die mit den Hüten über Bord winken. Über den Bord sieht man das hohe Uferland, mit einer Burg auf dem Felsen. — :)

Brangäne

(: zu mehreren Frauen, die sie aus dem Schiffsraum heraufgerufen, und welche von dort heraufgestiegen :)

Schnell den Mantel,
den Königsschmuck! —

(: sie stürzt sich zwischen Tristan und Isolde :)

Unsel'ge! auf!
Hört, wo wir sind!

(: Trompeten — vom Lande her — :)

Die Männer: (: jubelnd :)

Heil! Heil!
König Marke!
König Marke Heil!

Kurwenal:

(: lebhaft herantretend :)

Heil! Tristan!
Glücklicher Held!
Mit reichem Hofgesinde
dort auf Nachen
naht Herr Marke.
Hei! wie die Fahrt ihn freut,
dass er die Braut sich freit!